

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR
CARMEN HUET

«DE LA FICTION AUTOBIOGRAPHIQUE
À L'AUTOBIOGRAPHIE ET SA FICTION :
DEUX ASPECTS DU «JE» CHEZ GABRIELLE ROY»

AVRIL 1994

Ce mémoire a été réalisé
à l'Université du Québec à Rimouski
dans le cadre du programme
de la maîtrise en études littéraires
de l'Université du Québec à Trois-Rivières
extensionné à l'Université du Québec à Rimouski

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

RÉSUMÉ

Ce mémoire tente de cerner l'aspect autobiographique que, sur deux modes, Gabrielle Roy exploite dans *Rue Deschambault* et dans *La détresse et l'enchantement*.

Après avoir défini les assises théoriques sur lesquelles s'appuiera l'étude du «je» présent dans les deux oeuvres, le mémoire étudie d'abord l'univers que Christine nous fait découvrir dans *Rue Deschambault*. Ensuite, nous revivons, en compagnie de Gabrielle Roy cette fois, quelques moments marquants de sa vie. Qui, souvent, nous renvoient à des événements racontés par Christine dans *Rue Deschambault*. Une analyse intertextuelle s'impose.

Soumises à la comparaison, les deux oeuvres (le roman autobiographique et l'autobiographie) et les deux narratrices (Christine et Gabrielle Roy) nous posent une question: Gabrielle Roy avait-elle besoin d'écrire des romans autobiographiques avant d'arriver à l'étape de l'autobiographie? Les notions d'hypotexte et d'hypertexte aident à répondre à cette question.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement M. Renald Bérubé pour le soutien qu'il m'a apporté tout au long de mes recherches. Je tiens également à remercier M. Robert Dion qui a agi en tant que second lecteur à l'interne et M. Marc Gagné, lecteur externe. Merci à Jacques, à ma famille et à mes amis pour leur encouragement.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	ii
REMERCIEMENTS.....	iii
TABLE DES MATIÈRES.....	iv
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I: L'impact autobiographique.....	9
CHAPITRE II: L'impact autobiographique du «je» fictif dans <i>Rue Deschambault</i>	36
CHAPITRE III: L'impact autobiographique du «je» de l'auteure- narratrice dans <i>La détresse et l'enchantement</i>	64
CHAPITRE IV: De <i>Rue Deschambault</i> (hypotexte fictif) à <i>La détresse et l'enchantement</i> (hypertexte autobiographique): l'intertextualité restreinte et le «je».....	91
CONCLUSION.....	113
BIBLIOGRAPHIE.....	118

INTRODUCTION

De la fiction autobiographique à l'autobiographie et sa fiction: deux aspects du «je» dans l'écriture de Gabrielle Roy : tel est le titre et le sujet de ce mémoire. Pourquoi m'être intéressée à cette question et à cette auteure au point d'en faire un sujet de mémoire qui a su me captiver au plus haut point?

D'abord parce que j'aime l'écriture de Gabrielle Roy et que l'idée de travailler en contact étroit avec ses oeuvres me ravissait. Je voulais aussi faire découvrir, en même temps que je découvrirais moi-même, la Gabrielle Roy des romans manitobains, laquelle a été trop longtemps ignorée au profit de la Gabrielle Roy des romans de la ville, tels *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*. Car Gabrielle Roy, l'auteure de *Rue Deschambault* et de *La détresse et l'enchantement*, les deux oeuvres auxquelles je m'attarderai, est native, on le sait, de Saint-Boniface au Manitoba.

Je dois avouer aussi que la question autobiographique me passionne depuis un moment déjà. C'est pourquoi l'analyse du «je» que Gabrielle Roy utilise dans son roman *Rue Deschambault*, d'une part, et dans son autobiographie *La détresse et l'enchantement*, d'autre part, m'apparaissait un projet intéressant.

Rue Deschambault, certes, est prioritairement un roman. Même s'il est divisé en plusieurs petites nouvelles, il n'en demeure pas moins que les intrigues ont un lien certain entre elles et contribuent à lui donner un aspect linéaire, voire même une idée directrice. Quant à *La détresse et l'enchantement*, il est sans aucun doute une autobiographie puisqu'il est constitué des mémoires de l'auteure agencées selon un ordre précis, dans le but de constituer une «histoire» de vie.

Ce mémoire est divisé en quatre chapitres. Le premier chapitre, intitulé «L'impact autobiographique», expliquera quelques notions théoriques pour en dégager les apports principaux. Je définirai d'abord l'autobiographie à l'état pur en comparaison avec le roman autobiographique. Pour ce faire, il faudra méditer quelque peu sur le pronom «je» qui représente le narrateur dans un cas comme dans l'autre. Le modèle actantiel de Greimas apparaît ici comme un moyen intéressant de cerner le caractère ambigu d'un «je» qui représente à la fois le narrateur et le personnage. J'en expliquerai brièvement quelques composantes, ce qui m'amènera à aborder la question de la temporalité, question fondamentale dans toute oeuvre autobiographique puisqu'il faut bien mesurer le temps qui sépare le récit narrant du récit narré. De là découlent directement les notions de specularité, de mise en abyme et de binarité qui feront l'objet d'un petit détour. Dans cette perspective, les analyses de Vitoux sur la focalisation dans le roman autobiographique seront d'une aide précieuse.

Comme le but de mon mémoire est de mettre en parallèle l'autobiographie et le roman autobiographique, il faudra bien sûr traiter de l'intertextualité, intertextualité restreinte ici, dans la mesure où il s'agit de rapports intertextuels entre textes de la même auteure. Ensuite, comme le roman de Gabrielle Roy a forcément été écrit avant l'autobiographie et que les deux parlent souvent des mêmes événements, je me demanderai s'il y a lieu d'utiliser les notions d'hypertexte et d'hypotexte.

Enfin, je terminerai ce chapitre exclusivement théorique en parlant du pacte que l'auteur conclut toujours avec le lecteur et auquel aucune des deux parties ne saurait déroger: dans un roman, il ne devrait y avoir que de la fiction; dans une autobiographie, que du vrai. Et pourtant... Ce qui ramène aux définitions présentées dès le début du chapitre.

Dans le second chapitre, dont le titre est «L'impact autobiographique du "je" fictif dans *Rue Deschambault* », je mènerai une analyse textuelle du «je» d'une actante du récit, celui de Christine, la narratrice, selon deux points de vue. En premier lieu, j'aborderai le point de vue de la specularité car Gabrielle Roy, auteure, fait endosser une figure auctoriale à son personnage, Christine, en l'instituant narratrice du récit. Ce qui crée comme une mise en abyme dont l'intégration à l'oeuvre se pose et se résout en termes de temporalité narrative. Ensuite, je lirai ce «je» selon le modèle actantiel, lecture inspirée de Greimas et d'Anne Ubersfeld. Ce chapitre sera exclusivement consacré à *Rue Deschambault* dont le texte sera

considéré comme on le connaît ou comme l'apparence qu'il tend à nous donner, celle d'un roman autobiographique.

Le troisième chapitre traitera spécifiquement de l'autobiographie de Gabrielle Roy. Son titre: «L'impact autobiographique du "je" de l'auteure-narratrice dans *La détresse et l'enchantement*». Dans ce chapitre, je ferai également une analyse textuelle du «je» d'une actante du récit, en l'occurrence Gabrielle Roy, qui est à la fois auteure, narratrice et personnage. En premier lieu, j'aborderai *La détresse et l'enchantement* selon le point de vue de Philippe Lejeune. Ensuite, comme je l'aurai fait pour *Rue Deschambault*, je proposerai une analyse textuelle du «je» autobiographique selon les points de vue de la spécularité et de la temporalité. La question de la focalisation y occupera aussi une place de choix.

Le quatrième et dernier chapitre aura pour titre: «De *Rue Deschambault* (hypotexte fictif) à *La détresse et l'enchantement* (hypertexte autobiographique), l'intertextualité restreinte et le "je"». Les deux oeuvres seront mises en parallèle. Dans ce chapitre où il sera principalement question du cheminement d'écrivaine de Gabrielle Roy, je procéderai à une analyse intertextuelle (intertextualité restreinte) des deux oeuvres à l'étude, alors que je mettrai en parallèle le roman autobiographique et l'autobiographie de la même auteure. Cette analyse permettra de bien cerner l'écart qui sépare la fiction autobiographique et l'autobiographie et sa fiction, toutes deux exprimées par le «je». De plus, je me demanderai s'il se pourrait que Gabrielle Roy ait ressenti le besoin, dans son parcours d'écriture,

d'atteindre à l'autobiographie en se donnant la fiction comme prétexte puisque, après lecture du roman et de l'autobiographie, j'ai l'impression de relire du très semblable sinon du même. Pourquoi réécrire ce qui a été dit et corroborer en régime autobiographique des propos qu'on disait fictifs?

C'est un travail de longue haleine qui s'amorce; plusieurs questions ont été posées et certaines vont peut-être malheureusement rester en suspens; de même, ce travail risque d'en susciter d'autres, encore plus insondables. Je souhaite que tel ne soit pas le cas, mais tel est le risque de toute entreprise de recherche. Même Lejeune, qui est un spécialiste en la matière, n'a pas trouvé toutes les réponses à ses interrogations. Après avoir fait ressortir les ressemblances et les différences entre autobiographie, roman autobiographique et biographie, il constate qu'il ne fait que déplacer le problème et que «certains points restent flous et insatisfaisants»¹. Toutefois, je dois avouer que son expertise dans le domaine autobiographique a été à la hauteur de mes attentes et qu'il répond à beaucoup plus de questions qu'il n'en laisse en suspens.

Le cas de Gabrielle Roy, pour traiter de la question autobiographique, m'apparaissait, je l'ai déjà dit, tout indiqué: elle a écrit plusieurs romans autobiographiques, elle a aussi écrit son autobiographie peu avant sa mort. Grâce aux mérites d'une écriture à la fois simple et majestueuse, elle sait nous entraîner dans son univers

1- Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 44.

romanesque et fictif ou dans le récit de sa vie avec le même brio et dans le même style à la fois narratif et poétique. L'épithète majestueuse pour qualifier l'écriture de Gabrielle Roy est très révélatrice de ses tournures de phrases habiles, de ses mots empreints de poésie. Comment ne pas devenir amoureux de ce style, de cet art qui l'ont fait connaître et apprécier comme écrivaine? Ceux qui n'ont lu que son oeuvre la plus adulée, *Bonheur d'occasion*, ne connaissent pas encore la vraie Gabrielle Roy, celle qui sait, dès la première page, nous entraîner avec elle juste en employant la première personne grammaticale. Je ne veux pas dire ici que *Bonheur d'occasion* est un mauvais roman. Au contraire. Il n'y a que le fait qu'il soit écrit à la troisième personne qui le distingue de *Rue Deschambault* et compagnie. La narratrice ne vit pas les événements puisqu'elle les observe à distance. Le lecteur, pour cette raison, ne se sent pas autant concerné que dans un roman autobiographique où il peut revêtir l'habit du «je». Et, je l'ai déjà dit, Gabrielle Roy réussit admirablement à nous prendre au je(u).

Sa pratique autobiographique, par contre, peut porter à confusion. Elle relate, dans son univers fictif, des tranches de sa vie réelle que nous retrouverons à l'intérieur de l'autobiographie, qui elle-même nous renvoie aux récits contenus dans ses romans. Si bien qu'on ne sait plus que penser: le «je» de tous ses romans autobiographiques, de *La petite poule d'eau* à *Rue Deschambault*, à *La route d'Altamont*, à *Ces enfants de ma vie* (au statut narratif ambigu), est-ce son «je» à elle, Gabrielle Roy? Et dans quelle mesure, au juste? Pour débattre de cette question, il est nécessaire de

soumettre quelques points de vue critiques, ce que je ferai sûrement puisque je prendrai position sur la question au fil de ce travail.

CHAPITRE I

L'IMPACT AUTOBIOGRAPHIQUE

[...] on ne peut assumer sa vie sans d'une certaine manière en fixer le sens; ni l'englober sans en faire une synthèse; expliquer qui on était, sans dire qui on est (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 174).

Toute autobiographie est l'expansion de la phrase: «Je suis devenu moi[...]» (Philippe Lejeune, *op. cit.*, p. 241).

Depuis plusieurs années déjà, la question autobiographique sollicite l'attention des lecteurs et des lectrices. Si cette théorie est aussi attirante, c'est sans aucun doute à cause du «je» qui la fait remettre en doute continuellement. Car chez tout lecteur comme chez toute lectrice, un détective privé, très privé, se demande perpétuellement qui est «je».

Avant d'aller plus loin, il importe de donner une définition claire de l'autobiographie. Philippe Lejeune, un expert sur cette question depuis le début des années 1970, écrit:

Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du *narrateur* et du *personnage*¹.

1- Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p.15.

Jusque-là, aucun problème. Une personne réelle, de chair et de sang, prête sa plume à un narrateur ou une narratrice, en l'occurrence elle-même, et lui confie le mandat de raconter sa vie. A première vue, il n'y a aucune place pour la fiction dans un récit de ce genre, d'autant plus que Lejeune définit ainsi l'autobiographie:

Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité ².

Pourtant, il y a peut-être lieu de se demander jusqu'à quel point une personne réelle peut relater l'histoire de toute sa vie sans le moindrement y inclure de la fiction, sous une forme ou une autre. Je reviendrai là-dessus lorsque j'essaierai de cerner le sens du mot «fiction».

Dans la grande famille des textes autobiographiques, nous retrouvons aussi les romans. Lejeune définit ici les romans autobiographiques:

2-*Ibid.*, p.14.

[...] des textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer ³.

Que se passe-t-il? Pourquoi, en tant que lecteur, toujours chercher anguille sous roche? Si l'auteur affirme que lui et son personnage n'ont rien en commun, nous devrions bien être forcés de le croire; sauf si l'auteur en question a écrit une autobiographie qui a beaucoup de points communs avec tel ou tel de ses romans... La question autobiographique devient alors de plus en plus intéressante.

Pour tenter de cerner le problème à la source, il faut s'attarder au pronom personnel «je». Même si ce dernier n'est pas le seul pronom qui prétende à l'autobiographie, il est considéré comme étant le plus représentatif du domaine. Michel Butor, avec son étude sur le pronom personnel dans le roman, tente d'établir un rapport entre la personne grammaticale utilisée à l'intérieur du roman et la situation du lecteur face à ce qui est raconté. Selon lui, le récit à la troisième personne est un lieu de rencontre entre un auteur-je qui donne à un lecteur-tu des informations sur un personnage-il. Par contre, dans le cas qui nous intéresse, c'est-à-dire une oeuvre autobiographique, le

3- *Ibid.*, p.25.

narrateur ou l'auteur parle de lui-même au lecteur. Ainsi, le récit est souvent écrit à la première personne et est subjectif parce que porteur d'un point de vue auctorial. Michel Butor affirme que le «je» du roman autobiographique est celui du narrateur et non pas nécessairement celui de l'auteur, même si la fusion des deux est possible. Le narrateur, en fait, serait porteur du point de vue de l'auteur, et le lecteur s'approprie ce point de vue pour «entrer dans l'histoire».

Le «je» de la narration, toujours selon Butor, est un pronom complexe. Le «je» du narrateur se divise en deux pronoms bien distincts: un «je» et un «il», parce que le narrateur parle de lui-même qui est aussi quelqu'un d'autre, c'est-à-dire un personnage de papier. Et c'est là que réside toute l'ambiguïté des fonctions pronominales dans le roman: d'abord parce que le pronom a comme premier rôle de faire parler le personnage du roman, ensuite parce qu'il met en relation personnage-auteur-lecteur avec lui-même ou avec d'autres personnages. Le pronom intervient donc dans le récit pour faire parler et le personnage qu'il désigne nommément et les personnages qu'il convoque.

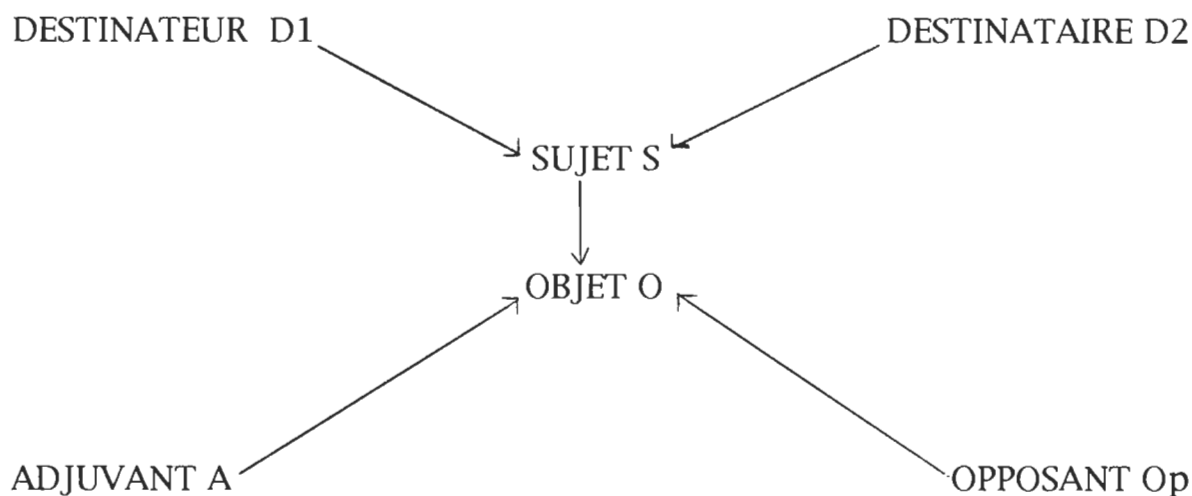
Emile Benveniste s'est, lui aussi, attardé à la question des pronoms. En plus d'affirmer que le «je» est la personne qui parle, il montre aussi que la subjectivité de ce «je» est transcendante à celle de toutes les autres personnes. Qui peut prétendre connaître davantage un «je» que ce «je» lui-même? Le «je» est le pronom le plus informé qui soit puisqu'il peut aller au coeur du personnage qui se narre. Le

«je» renvoie forcément à un être unique, ayant sa référence propre. Dans la relation de discours d'un narrateur à un lecteur, c'est la relation entre l'indicateur (le pronom utilisé, lequel renvoie à un nom propre distinct la plupart du temps) et le discours qui compte parce que le «je» du narrateur, si ce n'était du lecteur, n'aurait plus la même signification. En effet, même si un auteur raconte son histoire au «je», ce n'est certainement pas pour lui-même qu'il écrit mais pour d'éventuels lecteurs. Tout se joue dans la complicité qui s'instaure entre l'écrivain et le lecteur dès que la première page est tournée. Le «je» détient alors une place primordiale dans tout récit puisque le lecteur se l'accapare jusqu'à en oublier qu'il appartient à quelqu'un d'autre. Voilà tout le miracle de la narration. A ce moment et de ce point de vue, qu'on lise une autobiographie ou un roman autobiographique n'a plus d'importance.

La méthode critique qui sera utilisée pour cerner l'ambiguïté du «je» dans toute oeuvre autobiographique ne peut être que textuelle puisque je veux analyser le «je» d'un actant du récit, souvent personnage principal de celui-ci. Si ma méthode critique est exclusivement textuelle, c'est parce que je veux analyser ce qui est dans le texte même, sans chercher à extrapoler. Parce qu'il vise à la plus grande objectivité possible, le modèle actantiel de Greimas se révèle un bon moyen de cerner toute l'ambiguïté du «je» d'un récit autobiographique, ce «je» qui se divise continuellement en deux: le «je» de l'énonciation et celui de l'énoncé. Selon Greimas, «le modèle

actantiel est en premier lieu l'extrapolation d'une structure syntaxique»⁴.

Le modèle actantiel à six cases, tel que l'a mis au point Greimas, se présente ainsi:



De ce modèle découle une phrase implicite qui peut résumer l'action principale d'une oeuvre et qu'on nomme phrase actantielle. Une force ou un actant D1, par son action ou son influence, pousse un sujet S à rechercher un objet O pour un actant D2; dans cette recherche ou cette quête, le sujet rencontre des adjuvants et des opposants. Dans un récit autobiographique, très souvent, le sujet est le narrateur.

⁴- Cité par Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p.62.

L'objet qu'il recherche, même s'il est extérieur à lui, ne vise qu'à l'aider à se trouver. En plus d'être au centre de son récit, le narrateur (qui est le personnage principal) gravite aussi tout autour de celui-ci. C'est lui qui se propose d'entreprendre sa propre découverte, pour son propre intérêt. Dans cette quête de sa personnalité, le narrateur entrera souvent en conflit avec lui-même. Il sera parfois son adjuvant et son opposant tout à la fois. Dans *Ces enfants de ma vie*, la narratrice, qui est une institutrice, est à la recherche d'elle-même tout au long du récit. À travers les petits élèves immigrants qu'elle reçoit dans sa classe et à qui elle porte assistance, elle a l'impression de se retrouver. Poussée par elle-même, la narratrice éprouve le goût d'enseigner et le fait pour elle, prioritairement. C'est une «vocation», au même titre que le mouvement intérieur qui pousse quelqu'un à la vie religieuse, parce que la narratrice a besoin des enfants comme d'elle-même. Elle affirme: «Mes élèves, par leur joie, me redonnaient celles de mon enfance»⁵. L'enseignement est le moyen qu'a utilisé la narratrice pour se retrouver dans le présent, tout en effectuant un retour dans le passé.

Selon Anne Ubersfeld, aucun modèle n'a la prétention d'être parfait. C'est souvent l'intuition qui nous fait placer tel ou tel actant dans telle ou telle case actantielle. Elle va même plus loin en affirmant:

5- Gabrielle Roy, *Ces enfants de ma vie*, p.28.

Nos procédures actuelles de détermination du modèle actantiel sont largement artisanales et intuitives. Rien d'autre parfois que l'intuition ne justifie la présence de tel «personnage» dans telle ou telle case actantielle ⁶.

De ce modèle actantiel, on peut tirer trois triangles: les triangles actif, psychologique et idéologique. Ces triangles ont le mérite de nous faire découvrir le modèle actantiel global d'un seul point de vue à la fois.

Le triangle actif est aussi nommé conflictuel parce qu'il est constitutif de l'action. Il est plus simple que les autres parce que réparable plus facilement dans l'oeuvre.

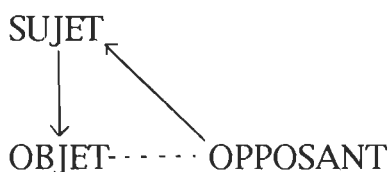
Ubersfeld affirme:

C'est la flèche du désir qui oriente l'ensemble du modèle et fixe le *sens* (à la fois *direction* et *signification*) de la fonction d'opposant ⁷.

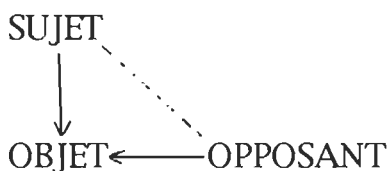
Autrement dit, la flèche partant de l'actant «opposant» est dirigée vers le sujet ou vers l'objet ou vers les deux, selon les circonstances. Si l'opposant est contre le sujet, le triangle prend la forme suivante:

6- Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 95.

7- *Ibid.*, p.77.



S'il est contre l'objet, le triangle se dessine ainsi:



Comme cela a été mentionné précédemment, il arrive que, dans une oeuvre autobiographique, le personnage principal soit son principal opposant. À l'occasion, il peut entrer en conflit avec lui-même et se faire violence.

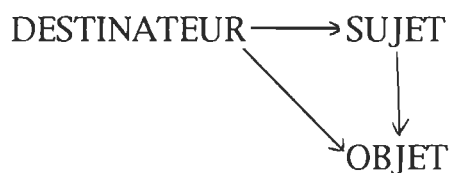
Le triangle psychologique, quant à lui,

[...] sert à la double caractérisation à la fois idéologique et psychologique du rapport sujet-objet; il sert dans l'analyse à montrer comment l'idéologique est réinséré dans le psychologique ou plus exactement comment la caractérisation psychologique du rapport sujet-objet (la flèche du désir) est étroitement dépendante de l'idéologique ⁸.

8- *Ibid.* p. 79.

Autrement dit, le choix d'un objet par le sujet dépend souvent à la fois de la psychologie de ce sujet et des pressions de D1; la psychologie d'un sujet est en contact étroit avec l'idéologie de D1, pour le meilleur comme pour le pire parce que, on s'en rend compte dans la majorité des cas, le sujet semble souvent revenir au point de départ, aux origines socio-familiales qui l'ont influencé.

Le triangle psychologique prend la forme suivante:



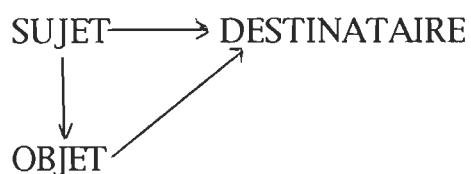
Inévitablement, le narrateur d'une oeuvre autobiographique (qui en est aussi le personnage principal) est à la fois sujet et objet de sa quête. Le triangle revêt donc une importance particulière ici. Si l'idéologie du sujet (le narrateur) est liée de très près à sa psychologie, c'est de lui-même que vient la motivation qui le pousse à écrire.

Quant au triangle idéologique, il est:

[...] l'envers du précédent et il marque le retour de l'action à l'idéologique: il sert à découvrir comment l'action telle qu'elle se présente dans le cours du drame se fait à l'intention d'un bénéficiaire, individuel ou social. À l'autre extrémité de l'action, il éclaire, non pas l'origine de l'action, mais le sens du dénouement,

permettant de voir qu'il y a à l'intérieur du modèle formel une sorte de diachronie, un *avant* et un *après* ⁹.

Ce triangle, «retour de l'action à l'idéologie», nous fait découvrir comment l'action se vit à l'intention de quelqu'un ou de quelque chose. Il explique le sens du dénouement qu'apportera l'appropriation de l'objet par le sujet et prend la forme suivante:



On peut déjà deviner que, dans un récit autobiographique, l'intention du narrateur est de se retrouver lui-même par l'écriture de sa propre histoire, de présenter sa propre version ou sa propre image de lui-même, sinon même de fixer une fois pour toutes (et pour tous) cette image.

Le personnage d'un récit autobiographique est à la fois au centre et autour dudit récit puisque c'est lui-même qui se raconte. C'est cet état de fait qui, selon moi, a le mérite de rendre toute histoire autobiographique vraisemblable, qu'elle soit fictive ou réelle. Si une

⁹- *Ibid.*, p.80.

personne raconte sa propre histoire, nous aurons instinctivement plus de facilité à la croire que si elle raconte l'histoire de quelqu'un d'autre, que ce soit sous sa propre plume ou celle d'une narratrice. Le «je» a ce pouvoir d'«embarquer» le lecteur et de lui faire vivre les événements en même temps qu'il les lit.

Dans le sillage du modèle actantiel, très bon outil pour cerner la nature d'un récit autobiographique, il ne faut pas oublier la question de la temporalité telle qu'elle est posée par ce type de récit. Car le sujet narrant est aussi le sujet narré, mais la distance temporelle qui sépare le narrateur narrant du narrateur narré diminue à mesure qu'il avance dans son récit. L'écart temporel qui subsiste entre le premier et le second les distance toujours. Le narrateur demeure un témoin de son propre passé, mais ce dernier se rapproche toujours un peu plus de son présent de narrateur narrant.

La distance temporelle, dans tout récit autobiographique, est marquée par l'utilisation de deux récits: un récit enchâssant qui regroupe, en plus du récit enchâssé, tous les propos actuels du personnage narrant; et un récit enchâssé qui, venant inévitablement de l'autre, ne peut se constituer sans lui. En fait, le récit enchâssant appartient au narrateur au moment où il prend sa plume pour écrire. L'expérience qu'il a acquise et qu'il relate (le récit enchâssé) lui permet maintenant de formuler des commentaires qu'il n'aurait pu faire au moment où les événements racontés se déroulaient. Prenons un exemple, tiré lui aussi d'un récit autobiographique de Gabrielle Roy, *Ces enfants de ma vie*. À un moment donné, la narratrice écrit, en

relatant le jour où elle est arrivée dans un village de fermiers pour y enseigner:

Il n'y avait à puiser là ni courage, ni confiance, ni espoir en demain. Mais que je me tourne de l'autre côté et tout changeait: à pleins flots l'espoir me revenait; il me semblait faire face à l'avenir, et cet avenir brillait de la lumière la plus attirante qu'il m'a jamais été accordé de surprendre dans ma vie ¹⁰.

Pour qu'elle puisse affirmer cela, il a bien fallu que la narratrice parcoure un bout de chemin postérieur au moment décrit ici; elle a bien dû vieillir, puisque c'est dorénavant la voix de l'expérience et de la sagesse qui parle aujourd'hui par et pour elle. Au moment où elle vivait cet événement, la narratrice ne pouvait savoir qu'il serait unique.

Ce phénomène de narration est proche parent du monologue intérieur qui, dans le cas d'un récit à la première personne, a le mérite de rendre crédible l'histoire racontée. Le lecteur ne prendrait guère au sérieux un narrateur qui, décrivant un événement de son passé, devancerait la réalité en prenant à son compte de narrateur narré des données dont il ne pouvait à ce moment être informé. Le monologue intérieur du narrateur narrant intervient donc pour donner au lecteur, comme un livre ouvert, la conscience du narrateur. En fait, le

10- Gabrielle Roy, *Ces enfants de ma vie*, p. 93-94.

narrateur, dans un texte autobiographique, raconte ce qui lui est arrivé; mais il peut arriver et il arrive, dans tel segment du récit, que des temps différents soient superposés, ce qui n'abolit pas pour autant leurs différences. Étant donné la distance temporelle, il va de soi que le monologue intérieur perd de cette spontanéité que lui aurait conférée l'instantanéité. Le récit autobiographique doit être structuré; l'auteur agence ses idées, les choisit et les organise afin qu'elles deviennent cohérentes pour le lecteur (comme pour l'auteur lui-même?).

Comment, à ce stade de l'analyse, ne pas parler de la notion de paralepse proposée par Genette, reconduite par Vitoux, et dont une définition s'avère nécessaire avant d'aller plus loin.

Le paralepse est la perception hors du champ de ce qui est légitimement accessible au narrateur, notamment dans les cas de restriction codée à la Fo ext, sans possibilité de Fo int ¹¹.

Quand le narrateur se permet de dire des choses dont il ne pouvait, en tant que personnage narré, savoir qu'elles se dérouleraient, mais que son état actuel de narrant connaît, il utilise la paralepse parce qu'il s'engage au-delà du champ auquel il est théoriquement limité et ne considère pas la temporalité comme un obstacle.

11- Pierre Vitoux, «Notes sur la focalisation dans le roman autobiographique», *La question autobiographique*, p. 268.

La temporalité est l'écart entre le temps de la fiction et le temps de la narration. Au fil de la lecture, la distance temporelle entre les deux temps de la narration va tendre à s'amenuiser puisque le personnage raconté vieillira jusqu'à rejoindre éventuellement son double écrivain. Le monologue intérieur, technique utilisée par l'auteur, fait parfois oublier ces deux temps de la narration jusqu'à les fondre, ou presque, en un seul.

Ceci m'amène à parler de specularité parce que l'auteur, faisant endosser une figure auctoriale à son personnage en l'instituant narrateur, introduit une sorte de «mise en abyme» dans son récit. Le problème d'intégration de cette «mise en abyme» se pose et se résout en termes de temporalité narrative. La mise en abyme n'est acceptée ici que parce que les barrières du temps sont abaissées. Il faut oublier que le narrateur et le narré vivent dans des temps séparés et ne les voir qu'en contiguïté.

Il importe, avant d'aller plus loin, d'explicitier la notion de «mise en abyme» telle que je l'entends. La «mise en abyme» a pour fonction première de mettre en évidence, dans le cas qui nous concerne, la construction mutuelle de l'écrivain et de l'écrit. Ce phénomène de réciprocité laisse entendre que l'émetteur (le narrateur) reçoit du récepteur (le personnage) son propre message sous une forme «autre»; médiatisée par le désir du personnage, l'écriture du narrateur se (le) constitue en anticipant sur la réponse dont elle est en quête. En écrivant, le narrateur devient lui-même son propre interlocuteur. Cette forme de «narcissisme» ne vise qu'à conjurer l'attente de son

personnage et, pour ce faire, il le crée pareil à lui. Certes, pour que la «mise en abyme» soit «pure», il faudrait que le narrateur engage son personnage dans la même activité qu'il accomplit en le créant: l'écriture. Mais il va de soi qu'il ne peut le faire qu'à partir du moment où son personnage, dans son évolution temporelle, est lui-même rendu à ce stade. Notre «mise en abyme» n'est donc pas prise dans le sens de Gide avec *Les faux-monnayeurs* où le récit second réfléchit le récit premier. L'analogie des deux récits peut être d'un autre type que celui de l'imitation pure et simple; il peut aussi y avoir analogie entre la situation du personnage et celle du narrateur ou, mieux, entre le contenu thématique du récit enchâssant et celui du récit enchâssé.

Il y a trois espèces de «mise en abyme» en ce qui touche la représentation de la distance séparant les deux temps de la narration: la mise en abyme prospective qui réfléchit avant terme l'histoire à venir, la mise en abyme rétrospective qui réfléchit l'histoire après son accomplissement et la mise en abyme rétro-prospective qui réfléchit l'histoire en découvrant les événements passés et à venir par rapport au moment du récit. Dans un roman autobiographique comme dans une autobiographie, il peut être intéressant de combiner ces trois espèces de «mise en abyme» en les exploitant à tour de rôle. Le monologue intérieur rend ce «jeu» possible par le narrateur et accessible au lecteur.

La narration, dans un récit autobiographique, est autodiégétique si le narrateur parle de lui-même et participe à la trame événementielle. Quelquefois aussi, la narration peut être homodiégétique puisque le narrateur n'a été qu'observateur des événements racontés. Ce narrateur écrit le récit de sa vie dans une perspective rétrospective. Par le «je», il se manifeste comme auteur au/du moment de l'écriture et accompagne le lecteur tout au long de sa lecture. Ainsi, tout récit autobiographique est-il projection et introjection. Projection parce que le personnage narré est une invention du personnage narrant et introjection parce que le personnage narrant se constitue en abordant le personnage narré. Cette réciprocité est à la base de toute narration autobiographique.

De là l'importance de la focalisation externe, d'abord, qui se limite à ce qui peut être perçu de façon sensorielle, tandis que la focalisation interne mène à l'intérieur des personnages, pénètre leur conscience. Ces deux formes de focalisation renvoient à l'objet seulement. En ce qui a trait au sujet, nous retrouvons la focalisation non déléguée par le narrateur et celle qui est déléguée à un personnage.

Le fait qu'un narrateur et un personnage soient un seul être ne veut pas nécessairement dire que le narrateur va transmettre et comprendre tout ce que le personnage vit (a vécu). Pourtant, le narrateur se voit à travers son propre personnage. Il devient un objet en focalisation interne. Il peut aller à l'intérieur de lui-même. Il est très important, lorsqu'on raconte sa vie, de raconter aussi son

évolution intérieure. Il est sûr, étant donné le passage des années, que le narrateur peut être confronté à des défaillances de sa mémoire et qu'il se trouve dans l'obligation de déduire, de deviner et même, beau paradoxe, de s'interpréter.

Le rapport entre le temps de la narration et le temps de l'histoire est donc d'une importance capitale. Selon le type d'autobiographie, la narration peut être davantage rétrospective (écrite à la suite des événements racontés) ou plutôt instantanée (écrite en même temps - ou presque- que les événements). Je me consacrerai exclusivement ici, on l'aura compris, à la narration rétrospective.

Dans le récit rétrospectif, le narrateur et le personnage, même s'ils ne font qu'un du point de vue de «l'état civil» et même si le premier perpétue la mémoire du second, demeurent séparés par le temps et par l'espace. C'est une forme de dissociation du «je» d'avec lui-même. Le narrateur n'est plus aussi jeune qu'au moment des événements qu'il recrée et revit par l'écriture, à travers l'expérience qu'il a acquise. Le narrateur, par exemple, peut comprendre l'enfant qu'il était et qui a peut être atrocement souffert dans le passé mais il ne peut plus éprouver exactement «cette souffrance-là». Une autre conscience habite le narrateur. Il ne peut pas changer le cours des choses. L'écart chronologique dissocie le narrateur âgé du personnage «je». C'est l'identité civile qui assure leur unité.

Lucien Dällenbach, qui a étudié le récit spéculaire, parle de réduplication simple quand la mise en abyme contenue dans le récit autobiographique entretient avec l'oeuvre qui l'inclut un rapport de similitude. Ce dédoublement littéraire est bien la preuve qu'il est possible d'utiliser la binarité (relation d'un ensemble avec lui-même, forme de «mise en abyme») dans une oeuvre de fiction comme dans une oeuvre autobiographique: dans le cas, par exemple, d'un narrateur qui relate sa venue progressive à l'écriture dans le coeur même de son oeuvre. Christine narratrice, à l'intérieur de *Rue Deschambault*, nous parle de son désir de devenir écrivaine dans le coeur même de son roman, alors que l'oeuvre est écrite et constitue une preuve que ce désir est réalisé. Nous le constaterons plus loin (dans le second chapitre de ce mémoire) lorsque nous aborderons *Rue Deschambault*.

La binarité n'existe pas seulement dans les rapports que l'oeuvre entretient avec elle-même, mais aussi dans ceux qu'elle peut entretenir avec d'autres oeuvres, ce qu'on appelle l'intertextualité. Le terme «intertextualité» est apparu sous la plume de Julia Kristeva en 1966. Mais l'idée que traduit ce mot vient de Mikhaël Bakhtine. Selon lui, tout texte existant se construit à partir de citations d'autres textes en absorbant et en transformant cet autre texte. Kristeva, endossant cette définition, l'a baptisée «intertextualité».

Il existe plusieurs formes d'intertextualité, que je me contenterai d'énumérer brièvement afin de mieux m'attarder à celle qui nous intéresse particulièrement, l'intertextualité restreinte. Il y a

l'intertextualité externe, qui est le rapport d'un texte avec un autre texte; l'intertextualité interne, qui concerne le rapport d'un texte avec lui-même (aussi appelé l'intrate texte); l'intertextualité générale, c'est-à-dire les rapports intertextuels entre textes d'auteurs différents et enfin l'intertextualité restreinte, qui désigne les rapports intertextuels entre textes d'un même auteur. Jean Bellemin-Noël, pour désigner cette même réalité, opte plutôt pour le terme inter-texte. «L'"inter-texte" selon J. Bellemin-Noël (*Le texte et l'avant-texte*, p.138) est l'"intertexte restreint" selon J. Ricardou»¹².

Cela étant, force nous est d'admettre qu'une culture certaine est nécessaire au lecteur s'il veut bien connaître l'oeuvre qu'il tient entre ses mains. Nous ne pouvons relever la trace d'autres textes dans un texte à l'étude que si nous connaissons les autres textes en question. Le repérage de l'intertexte varie donc selon le lecteur, celui-ci ayant sa propre mémoire et faisant ses propres rapprochements.

L'intertextualité réside dans le rapport entre le texte et son intertexte. Ce rapport, qu'on appelle l'interprétant, donne des pistes au lecteur quant à la manière de comparer des textes entre eux, d'interpréter leurs ressemblances et leurs différences, de les associer. C'est ce que nous appelons la signifiante, selon la définition qu'en donne Michaël Riffaterre:

¹²-*Ibid.*, p.41.

La signifiance, c'est-à-dire la littérarité du sens, n'est donc ni dans le texte ni dans l'intertexte, mais à mi-chemin des deux, dans l'interprétant, qui dicte au lecteur la manière de les voir, de les comparer, de les interpréter par conséquent dans leur inséparabilité même ¹³.

Il existe trois façons d'«intertextualiser» : la citation, le plagiat et l'allusion. Cette dernière méthode est la plus littéraire, parce que, contrairement aux deux premières, elle n'est pas littérale.

Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes. Écrire consiste à relire, à accentuer, à condenser, à approfondir des textes déjà écrits. Les matériaux textuels sont sans cesse réutilisés. Tout écrivain est le prolongement d'un autre venu avant lui. Mais, dans le cas où un écrivain est le prolongement de lui-même parce qu'il réécrit le même différemment ? Pourquoi écrire autrement le même ? Et dès lors, s'agit-il bien du même ? Pourquoi a-t-il écrit le premier texte avant l'autre ? Est-ce pur hasard ?

Il est tentant, pour bien répondre à ces questions, de recourir aux notions d'hypertexte et d'hypotexte selon Gérard Genette. Un hypertexte se définit comme «tout texte dérivé d'un texte antérieur [*hypotexte] par transformation simple (...) ou par transformation

13-Michaël Riffaterre, «La trace de l'intertexte». *La pensée*. Paris, no 215 (no intitulé *Approches actuelles de la littérature*), octobre 1980, p. 14-15.

indirecte»¹⁴. L'hypertexte est presque toujours un ouvrage de fiction dérivé d'un autre ouvrage de fiction «ou d'un récit d'événements réels». L'hypertexte, même si son nom indique qu'il dérive d'un autre texte, peut être lu pour lui-même, sans référence à cet autre texte, texte autonome qui se suffit à lui-même. Toujours selon Genette, l'hypertexte ne peut être un ouvrage non fictionnel que s'il dérive d'un autre ouvrage non fictionnel.

À mon avis, il ne faut pas négliger l'hypothèse suivante: qu'un écrivain écrive son autobiographie (la «vraie histoire» de sa vie) après avoir écrit quelques romans autobiographiques (récits de fiction), bien proches de l'autobiographie. À ce moment, l'hypertexte serait une autobiographie dont l'hypotexte serait le ou les romans autobiographiques du même auteur. Pourquoi un auteur éprouverait-il le besoin de corroborer des propos fictifs dans le coeur même de son autobiographie? Où commence l'autobiographie, où s'arrête la fiction?

Serge Doubrovsky, dans *Le livre brisé*, médite sur l'autofiction, qu'elle soit fictive ou réelle. Selon lui, si un auteur décide de raconter sa vie, il ne raconte toujours que des histoires pour «embobiner» le lecteur, lui laisser croire à la réalité. L'autobiographie et le roman autobiographique n'ont aucune différence spécifique parce que le roman est inventé au fil de l'écriture, tandis que l'autobiographie, qui

14- Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Coll. «Poétique», Paris, Seuil, 1982, p. 14.

ne laisse en principe aucune place à l'imprévu, reconstitue le hasard de toutes pièces, le réinvente. Dans les deux cas, on lit donc de la fiction.

Une vie réelle passée se présente comme une vie fictive future. Raconter sa vie, c'est toujours le monde à l'envers¹⁵.

Tout le problème réside dans la signification réelle du mot «fiction», que Littré définit comme une invention de choses non réelles. Käte Hamburger, qui a fait quelques études sur la fiction dans le domaine de la littérature, établit d'abord une distinction entre le discours de fiction et le discours dit «sérieux». Le roman, selon elle, ferait partie des ouvrages de fiction puisque le sujet d'énonciation (le narrateur) n'est pas réel. Il n'est que sa représentation linguistique. Dans le discours sérieux, au contraire, le sujet d'énonciation est réel, c'est-à-dire qu'il existe dans la réalité. Le roman, selon Hamburger, fait partie de la grande famille de la littérature, puisque Hamburger associe littérature et fiction. Inversement, l'autobiographie n'est pas un genre littéraire parce qu'elle ne relève pas de la fiction. Elle écrit:

Nous savons que le récit à la première personne ne nous communique pas le vécu dans le même sens qu'un poème lyrique, mais nous ne pouvons pas non plus déclarer, avant l'examen, que le récit à la première personne nous communique

15- Serge Doubrovsky, *Le livre brisé*, p. 76.

l'expérience de la fiction, de la non-réalité. Plus précisément, le sentiment de non-réalité, qui apparaît inévitablement dans bon nombre de récits à la première personne- si «auto-énonciatifs» qu'ils puissent être [...]-, ne saurait être justifié logiquement comme c'est le cas avec la fiction proprement dite. Il appartient à l'essence de tout récit à la première personne, en vertu même de ce caractère, de se poser comme non-fiction, comme document historique¹⁶.

Je n'endosse pas tout ce que Hamburger affirme. Je crois que nier à l'autobiographie le statut de genre littéraire sous le simple prétexte qu'elle est «réaliste» équivaut à classer les autoportraits en peinture hors de la famille des oeuvres d'art. N'y a-t-il que la fiction qui puisse être littéraire? Et si oui, comment la distinguer de la réalité?

Hamburger relève six éléments communs à tous les récits dits fictifs: l'emploi de verbes décrivant des processus intérieurs, les procédés du monologue intérieur et du style indirect libre, la combinaison d'un verbe de situation avec des énoncés portant sur un passé lointain ou dont la date est indéterminée, l'utilisation de dialogues, l'emploi de déictiques spatiaux et temporels, la fonction intemporelle du passé simple. Après avoir relevé ces six éléments, Hamburger en vient à la conclusion que le roman (fiction) n'est pas un

16- Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, p. 275.

acte d'énonciation, parce que le sujet d'énonciation (le narrateur) n'est pas situé dans un temps déterminé. La fiction n'aurait aucun sujet d'énonciation, même feint, puisque le récit aurait la propriété de se narrer lui-même. Ces considérations ne s'appliquent qu'aux récits dits purs, ceux qui sont écrits à la troisième personne, puisque Hamburger exclut le récit à la première personne du système de la fiction, ce qui ne le renvoie pas pour autant du côté du discours sérieux. En termes plus clairs, elle ne voit aucune différence entre le récit autobiographique et le roman autobiographique puisque, dans le texte, il n'y a aucun élément qui les font se distinguer. Le compromis possible qu'elle suggère et que j'endosse: situer le roman autobiographique entre la fiction et la réalité puisqu'il a un sujet d'énonciation réel mais déguisé, feint.

Je m'explique. L'autobiographie est un discours sérieux parce que son sujet d'énonciation est réel. À l'opposé, le roman écrit au «il» fait partie de la grande famille des genres littéraires puisqu'il n'a pas de narrateur «réel». Entre ces deux pôles, le roman autobiographique qu'on ne veut ou ne peut placer à aucun endroit. Il n'est pas considéré comme un discours sérieux parce qu'il relève de la fiction et, comme il est écrit à la première personne, on ne le considère pas comme de la fiction. Comme je le disais auparavant, la solution serait peut-être de le placer entre la fiction et la réalité parce qu'il a un sujet d'énonciation (un narrateur) feint. Nous contenterions ici ceux qui haussent les sourcils à la seule idée de nommer le roman autobiographique discours sérieux; nous ferions plaisir aussi à ceux qui refusent d'envisager le même roman autobiographique comme une

oeuvre de fiction tout simplement parce qu'il a un sujet d'énonciation à la première personne. Et cela reviendrait à dire que tout discours sérieux dissimule de la fiction et que toute oeuvre fictive cache une part qui renvoie au «réel».

En faisant l'exposé de toutes les données nécessaires à l'étude de l'oeuvre de Gabrielle Roy, je tiens à m'assurer que mes idées s'enchaînent et que le lecteur soit suffisamment armé pour affronter la partie pratique plus efficacement. Si lui et moi parlons le même langage, nous ne risquons pas de confondre Christine et Gabrielle Roy, d'autant plus que, de temps en temps, elles devront se rencontrer. Je n'ose pas penser à l'impact autobiographique que cette collision d'idées occasionnerait dans notre inconscient lectoral.

CHAPITRE II

L'IMPACT AUTOBIOGRAPHIQUE DU «JE» FICTIF DANS *RUE DESCHAMBAULT*

Eva

Pourquoi tiens-tu à ce qu'il soit autobiographique ton film?

Nicolas

Je ne sais pas. Il est autobiographique que de mon point de vue. Celui qui peut dire que c'est autobiographique me connaît déjà... Le public ne peut jamais savoir avec certitude si telle oeuvre est autobiographique ou non. L'autobiographique est une fausse catégorie... (Hubert Aquin, *Neige noire*, p. 146-147).

Rue Deschambault de Gabrielle Roy a été publié en 1955; il a valu à son auteure le Prix du Gouverneur Général du Canada, et a été traduit en anglais, de même qu'en italien. *Rue Deschambault* relate l'enfance et la jeunesse de Christine, dernière enfant d'une famille canadienne-française du Manitoba. Cette oeuvre est composée de dix-huit brefs textes qui constituent autant d'étapes dans le développement de Christine, développement sensible à deux niveaux: elle apprend à devenir adulte grâce aux multiples expériences qu'elle vit; elle prend aussi conscience de son désir intime et profond de devenir écrivain.

Dans l'édition de 1980 dont je me sers, on lit en très petites lettres, dans le coin inférieur droit de la première page de couverture, le mot «roman». Roman composé, donc, de dix-huit courts textes à la fois autonomes et reliés entre eux. Selon les critères de Philippe Lejeune, *Rue Deschambault* serait plutôt un roman autobiographique, je l'ai déjà dit. Mais «roman» faisant référence à fiction, est-il besoin

d'ajouter que *Rue Deschambault* est un récit littéraire autonome, qui possède sa propre cohérence du point de vue de la forme et de la signification? Gabrielle Roy s'est toujours montrée très réservée lorsqu'on la questionnait sur le caractère autobiographique ou fictif de ses oeuvres. Elle n'a jamais avoué ouvertement que Christine et elle étaient une seule et même personne. Les éditeurs, à mon avis, risquaient beaucoup moins de froisser la personnalité de Gabrielle Roy en utilisant le terme «roman», la distance évoquée par ce simple mot étant un peu moins engageante. Nul besoin, pour apprécier *Rue Deschambault*, d'aller fouiller dans la vie de Gabrielle Roy. Pourtant, déjà, le lecteur ressent comme un vertige, une incertitude quant à la position de l'auteure face à ce que raconte la narratrice. Jouant de l'espace autobiographique pour semer cette ambiguïté, Gabrielle Roy peut, à loisir, décider de se cacher ou de se manifester dans l'oeuvre. C'est le régime de la fiction qui est le plus propice à la libération de soi-même, aux confidences personnelles, etc., parce qu'il n'engage pas le lecteur à aller trop de l'avant dans ses recherches touchant la vie de l'auteur. De plus, si je reprends les catégories de pensée de Käte Hamburger, la narratrice Christine serait à mi-chemin entre la fiction et la réalité, étant une narratrice feinte...

Dans *Rue Deschambault*, la narratrice, qui est aussi le personnage principal, raconte des «tranches de (sa vie)», une partie de son autobiographie, qui la mène depuis son très jeune âge (8 ans environ) jusqu'au moment où elle va commencer à enseigner (16 ou 18 ans environ). *Rue Deschambault* est donc un roman autobiographique dans la mesure où la narratrice se raconte. C'est tout le roman

«compris dans le roman» autobiographique qui est autobiographique et non *Rue Deschambault* lui-même, puisque c'est Christine qui relate l'histoire que nous lisons et non l'auteure, Gabrielle Roy. Et Christine ne s'écrit-elle pas dans l'avènement de son désir d'écrire? Son désir n'est-il pas déjà en train d'écrire le même *Rue Deschambault* que celui de sa narratrice?

On l'a dit, pour que la «mise en abyme» soit pure, il aurait fallu que Christine se mette en scène écrivant et qu'elle se trouve à accomplir ce geste en même temps que la narratrice. Mais, dans le cas de *Rue Deschambault*, nous savons pertinemment que Christine n'a pas écrit ou, tout au plus, qu'elle n'en est qu'à ses premiers balbutiements. Nous assistons plutôt à la construction mutuelle de l'écrivaine et de l'écriture. Plus le personnage narré (Christine) prend conscience de son désir de devenir écrivaine, plus le récit évolue et plus la narratrice remonte à la source de ce désir. Nous assistons à un échange où Christine personnage reçoit de Christine narratrice son propre message sous une forme inversée. Christine personnage incite la narratrice à l'écrire, à la raconter; Christine narratrice incite le personnage à la faire écrire pour se constituer écrivaine. Christine, sujet ou objet de l'écriture, ne fait que voir l'image la reflétant telle qu'elle veut se voir dans l'avenir: écrivaine. Dans ce sens, il y a analogie entre la situation du personnage (désir d'écrire) et celle de la narratrice (désir d'écrire son désir d'écrire).

Si nous avons une histoire à lire, quelqu'un l'a sûrement écrite. Dans *Rue Deschambault*, une marque linguistique très apparente nous

confirme l'auteure de la narration, le «je» qui appartient à Christine. Cette dernière remarque n'est pas gratuite. La fiction est trop souvent propice aux malentendus. Le lecteur sait pertinemment que l'auteur n'a pas de rapport d'identité avec le narrateur mais, inconsciemment, il cherche toujours à deviner le premier à travers le second.

Christine écrit l'histoire de sa vie en employant beaucoup de verbes à l'imparfait et au passé simple, preuve irréfutable que les événements qu'elle choisit de narrer aujourd'hui sont passés depuis un certain temps déjà. Pour ce faire, Christine doit, consciemment ou non, se diviser en deux. La narratrice devient donc une narrante (puisque'elle raconte son histoire) et une narrée (puisque'elle est racontée dans son histoire).

À mesure que nous avançons dans le récit, la distance temporelle qui sépare la Christine narrante de la Christine narrée diminue. L'écart temporel subsiste néanmoins entre la première et la seconde: la narratrice demeure un témoin de son propre passé. En se dédoublant ainsi, Christine essaie peut-être, par l'écriture et paradoxalement, de trouver son identité sinon son unité; car le texte dit explicitement la nature, les origines divisées de la narratrice:

J'hésitais moi-même entre le jour et la nuit. J'éprouvais comme maman, si je m'étais couchée tôt, si j'avais bien dormi, une hâte joyeuse à mettre le pied hors du lit, à courir à ma fenêtre ouverte. Je tenais d'elle ce sentiment de la possession des choses qui pour tant d'êtres se produit le matin; le monde m'apparaissait alors

comme à son commencement. C'était une ardoise fraîche où écrire ma vie. Je me levais avec des résolutions en tête: donner cent coups de brosse à mes cheveux, mettre un col frais à mon uniforme de couvent, revoir mes leçons... Par ailleurs, si je veillais un peu tard, si j'arrivais à surmonter les premiers assauts du sommeil, alors j'atteignais une sorte de surexcitation bien différente du beau calme matinal, mais combien merveilleuse! Le matin me semblait être le temps de la logique; la nuit, de quelque chose de plus vrai peut-être que la logique... En tout cas, j'avais beaucoup plus que mon âge vers le soir: une indulgence au-delà de mon expérience. J'avais remarqué que les mots, les phrases de mes compositions me venaient assez bien le matin; mais la pensée elle-même- ou plutôt ce halo qui l'entoure alors qu'elle est encore informe et précieuse -je la ressentais la nuit. J'étais partagée entre ces deux côtés de ma nature qui me venaient de mes parents divisés par le jour et la nuit ¹.

Comme pour appuyer un peu plus sur le fait de cette nature divisée, Christine choisit le métier qui, selon ce que sa mère lui avait déjà dit, implique en lui-même la division: l'écriture.

-Écrire, me dit-elle tristement, c'est dur. Ce doit être ce qu'il y a de plus exigeant au monde... pour que ce soit vrai, tu comprends! N'est-ce-pas se partager en deux, pour ainsi dire: un qui tâche de vivre, l'autre qui regarde, qui juge (p.246).

1- Gabrielle Roy, *Rue Deschambault*, p. 268-269. Toutes les citations provenant de cet ouvrage seront dorénavant, dans ce chapitre, suivies immédiatement du folio, sans autre renvoi.

Le personnage qui tâche de vivre, dans *Rue Deschambault*, c'est le personnage principal, Christine narrée. L'autre qui regarde et qui juge, c'est Christine narrante. Et effectivement, il est exigeant de narrer, comme témoin, des événements passés vécus par soi: on ne peut, tout au plus, que juger et critiquer ce personnage qui, une fois sur papier, devient altérité, même s'il est une partie de soi-même, même s'il fut soi-même.

Fait paradoxal, c'est par l'écriture, en se divisant en deux, que Christine tente de retrouver son unité par un retour sur elle-même, un retour aux origines d'elle-même. En quelque sorte, le roman boucle une boucle, comme en témoignent, après coup, la lecture de l'incipit suivie immédiatement de celle de l'explicit. Le premier texte relate la construction de la maison paternelle et le dernier, le départ de cette même maison, moment crucial où Christine doit construire, «gagner sa vie». Le lecteur peut être tenté, après coup aussi, s'il tient entre ses mains la même édition que moi, de regarder le paratexte. Les première et dernière pages de couverture sont identiques, autre signe manifeste d'un retour aux origines. Interprétation facile? Sans doute, mais tentante. Nous voyons, de gauche à droite et de bas en haut de la couverture, le visage de Christine (sans aucun doute) vieillir progressivement jusqu'à atteindre l'âge du dernier texte de *Rue Deschambault*. Le fait de retrouver ces mêmes images sur la dernière de couverture montre bien que Christine opère un retour sur elle-même, qu'elle redécouvre ses origines, diverses étapes de sa vie, qu'elle vise à l'unité: tous ces petits visages révèlent un seul et même personnage en fait.

Atteindre l'unité par le dédoublement de soi-même, voilà qui peut sembler aller à l'encontre des habitudes. Et pourtant, voilà une conception fort intéressante de l'acte d'écrire. C'est pourquoi il importe d'analyser le «je» contenu dans *Rue Deschambault* du point de vue de la specularité; car Gabrielle Roy, en concevant le personnage de Christine, l'engage dans la même activité qu'elle: l'écriture. N'est-ce pas un bel exemple de dédoublement et d'identification tout à la fois, un exemple de specularité à son état le plus pur? Je confonds peut-être un peu vite auteure et narratrice. Mais seulement en voyant le nom de Gabrielle Roy sur la page de couverture, je sais qu'elle écrit, sans même avoir lu encore son autobiographie. C'est pour cela que je peux sans crainte parler de «mise en abyme». En tant que lecteurs, nous nous figurons Christine écrivant le récit que nous lisons. Comme en arrière-plan, Gabrielle Roy écrit Christine et lui fait raconter une partie de «sa» vie. Toutes les deux écrivent, simultanément.

Gabrielle Roy, dans *Rue Deschambault*, mène en fait une réflexion métadiégétique puisque deux éléments interviennent simultanément dans son récit: elle-même, qui se refuse à se prononcer ouvertement sur son travail et qui délègue tout à un personnage narrateur; et le personnage en question qui, se faisant le porte-parole de Gabrielle Roy, devient l'auteur même. C'est sans aucun doute après avoir fait, plus ou moins consciemment, cette constatation que tout lecteur est tenté d'établir un rapprochement entre le vécu de Gabrielle Roy et celui de Christine. Pourtant - et il ne faut pas perdre ce principe de vue-, Gabrielle Roy a choisi de nier cette identité en instituant Christine narratrice; cette dernière, par conséquent, devient l'auteure

du «roman», le «je» ne désigne qu' elle seule. Il importe donc plus que tout d'accréditer les propos de la narratrice en nous limitant à la seule diégèse qui nous est donnée à lire et en nous retenant d'extrapoler à la lumière de la vie de Gabrielle Roy.

De manière constante, Christine utilise la technique de la paralepse chère à Vitoux. À l'occasion, elle se permet de prédire, d'interpréter, de deviner des événements. Toutefois, logiquement, au moment où elle vivait ces événements, elle ne savait pas ce qu'il adviendrait d'elle dans l'avenir. Christine fait pourtant étalage de son savoir actuel sur des événements qui ne pouvaient être que futurs selon le temps du récit. La narratrice est d'ailleurs consciente de son procédé, de ce qu'il implique en tout cas quant à la temporalité:

Et je ne le savais pas tout à fait encore - nos joies mettent parfois du temps à nous rattraper - mais j'éprouvais un des bonheurs les plus rares de ma vie. Est-ce que le monde n'était pas un enfant? Est-ce que nous n'étions pas au matin (p. 293)?

«Et je ne le savais pas tout à fait encore». Voilà un extrait révélateur où Christine avoue elle-même, dans son oeuvre même, qu'elle doit anticiper pour nous faire vivre la valeur «unique» du moment narré du point de vue de la narrante.

La narration, dans le roman, est autodiégétique ou homodiégétique selon le récit raconté. Christine parle d'elle-même et participe à la trame événementielle de plusieurs récits: «Petite misère», «Mon chapeau rose», «Ma coqueluche», «Wilhelm», etc. Dans les autres récits, dits homodiégétiques, elle fait partie de l'histoire qu'elle raconte, mais comme personnage secondaire ou observatrice: «Les deux nègres», «Pour empêcher un mariage», «Un bout de ruban jaune», «Le Titanic», etc.

À lire attentivement, on constate que les récits autodiégétiques sont ceux où Christine se remet en question: ils traitent de son écriture, de son avenir, de ses amours, de son métier. Les autres récits sont moins strictement personnels; Christine raconte plutôt des faits marquants qu'elle a vécus mais qui concernaient davantage d'autres membres de la famille ou des étrangers. Quand elle s'identifie au personnage qu'elle raconte, la narratrice limite sa focalisation à un personnage, elle-même. Elle se perçoit comme objet d'analyse, en focalisation interne. Elle peut se voir de l'extérieur et de l'intérieur, elle peut aussi se comprendre ou chercher à se comprendre. Devenue adulte, elle peut enfin comprendre ce que ressentait l'enfant qu'elle était, cette enfant qui ne pouvait que ressentir sans vraiment comprendre. Le récit se donne le pouvoir de faire la lumière sur des moments obscurs de l'enfance. Je peux citer, comme exemple, un passage du récit «Ma coqueluche», dans lequel Christine se remémore l'époque où, enfant, elle a été atteinte de cette maladie et s'est vue contrainte de passer tout l'été dans un hamac, seule avec elle-même et

s'apitoyant sur son sort. Avec le recul, Christine ressent ce moment de solitude autrement:

Mais en moi-même, où je pouvais plonger à tout instant, si proches de moi qu'elles auraient pu rester invisibles, là étaient les pures merveilles! Comment ne sait-on pas plus tôt qu'on est soi-même son meilleur, son plus cher compagnon? Pourquoi tant craindre la solitude qui n'est qu'un tête-à-tête avec ce seul compagnon véritable? Est-ce que sans lui toute la vie ne serait pas un désert (p. 84)?

Christine plus jeune, il faut bien en convenir, aurait été incapable de philosopher ainsi sur ce sentiment et cet état qu'est la solitude. Elle ne pouvait que ressentir cette solitude et la trouver difficile dans son coeur d'enfant. Avec la voix de l'expérience et de la sagesse, elle peut maintenant nous parler de la solitude, qu'elle a sûrement connue maintes fois dans sa vie, avec plus d'objectivité. Elle n'y voit plus seulement des mauvais côtés; elle y trouve aussi des trésors inestimables.

Christine écrit le récit de sa vie dans une perspective rétrospective. Quand le «je» de la narratrice intervient dans le récit pour interrompre un souvenir en le commentant, la distance temporelle qui sépare le «je» racontant et le «je» raconté devient plus flagrante. Avec le recul, comme nous l'avons constaté, Christine narratrice peut maintenant déduire certaines choses, énoncer des vérités acquises par l'expérience. Elle est située à la fois dans son récit

et par lui. Elle est située dans son récit puisqu'elle se raconte et constitue le personnage principal de celui-ci. Elle est située par son récit dans le sens où, devenue enfin l'écrivaine qu'elle désirait tant devenir en son jeune âge, elle peut, en écrivant, se rejoindre dans le passé, joindre passé et présent. Par l'écriture, elle peut non seulement affirmer «Je me raconte» mais aussi «Je raconte mon "je"». Alors l'évidence apparaît que *Rue Deschambault* est à la fois projection et introjection. Projection parce que Christine narrée est une création qui n'aurait jamais existé si Christine narrante n'avait pris sa plume pour l'écrire; introjection parce que, en écrivant, Christine narrante se constitue en racontant Christine plus jeune. L'une ne va pas sans l'autre. Elles sont indissociables. Autant elles sont différentes sur le plan des fonctions et sur le plan chronologique, autant elles sont les mêmes sur le plan civil puisque, en fait, elles se rejoignent en une même personne, en ce «je» même.

Les deux Christine (la narrante et la narrée) n'occupant ni le même temps ni le même espace ne peuvent se parler ni se répondre instantanément. Dans l'histoire écrite par Christine, cette distance temporelle est marquée par l'utilisation de deux récits: un récit enchâssant et un récit enchâssé. Dans le récit enchâssé, c'est Christine narrée qui évolue. Elle est le personnage principal de ce récit et a comme fonction de réfléchir la Christine narrante du récit-cadre. Dans *Rue Deschambault*, le contraste entre ces deux récits est très apparent. Prenons, par exemple, le récit intitulé «Alicia», plus précisément le commentaire de Christine narrante au début du chapitre:

Il faut bien que je raconte aussi l'histoire d'Alicia, sans doute est-ce celle qui a le plus fortement marqué a vie; mais comme il m'en coûte (p. 165)!

Si le récit enchâssant est écrit au présent, le récit enchâssé est écrit au passé:

Notre Alicia aux grands yeux sombres! Et le contraste si étrange chez elle des yeux et de la chevelure d'un noir profond! De maman, elle avait aussi les plus beaux sourcils que je puisse me rappeler... (p. 165).

Rue Deschambault, si on reprend les termes de Dällenbach, serait une reduplication simple. La mise en abyme contenue dans ce roman entretient des rapports de similitude avec l'oeuvre qui l'inclut, comme nous avons pu le constater précédemment. Durant son enfance, Christine a découvert une dimension importante de sa personnalité, le désir d'écrire, désir qui va évoluer avec elle. Christine essaie de retrouver cette autre qui est elle-même à la naissance de son désir, cette autre qu'elle peut retrouver en pensée, à défaut de la rejoindre dans le temps. L'écriture dite autobiographique a ce pouvoir miraculeux de nous transporter à travers nous-même et de nous faire apparaître comme des évidences au moment où on écrit des faits qui, issus de l'apprentissage de toute une vie, sont longtemps demeurés obscurs aux plus jeunes âges.

Centré sur Christine qui raconte ce qu'elle a vu et senti dans sa famille, *Rue Deschambault* parle de ses expériences mais aussi des gens qu'elle a connus. Ces dernières considérations, plus générales, relèvent presque toujours de l'extériorité de la narratrice. Par contre, lorsque Christine parle du métier d'écrivain, le point de vue de l'intériorité est manifeste. Le «je» de l'énonciation (celui que Christine narratrice prête à celle qu'elle raconte) se trouve dans et par son acte même à accomplir ce que la Christine narrante rêvait d'accomplir dans son enfance. Christine narrante et Christine narrée ne se situent pas au même niveau par rapport à l'écriture, étant donné leur différence d'âge, et même si celle-ci va en s'amenuisant tout au long du récit. La première est plus éloignée par sa condition d'écrivain, de la réalité qu'elle raconte, cette réalité qu'elle estompe et rejoint à la fois par les mots qu'elle écrit. La réalité présente de Christine narrante est la recherche, par le langage, de son passé. Elle ne vit plus les événements. Elle les narre, dans une distance qui, paradoxalement, la réunit à ses origines. Christine narrée se dévoile/est dévoilée progressivement, révélant ce secret dont elle est porteuse: son aspiration à l'écriture. C'est la narratrice qui, en l'occurrence, donne les éléments d'information qu'elle veut bien donner, ceux qui servent le mieux l'idée directrice de son récit. Il y a sûrement certains détails qu'elle a décidé de taire, ayant choisi de parler surtout des moments où l'idée de l'écriture se manifestait d'une manière ou d'une autre. Elle se situe même face à cette écriture qui, à ce moment-là, ne consistait sans doute qu'en de petits essais scolaires. Parce que, effectivement, Christine allait à l'école, comme en témoignent son

inquiétude face aux examens qui s'en viennent, ou ses réflexions sur les compositions qu'elle doit écrire; elle a alors 15 ou 16 ans:

J'avais remarqué que les mots, les phrases de mes compositions me venaient assez bien le matin; mais la pensée elle-même- ou plutôt ce halo qui l'entoure alors qu'elle est encore informe et précieuse -je la ressentais la nuit (p. 269).

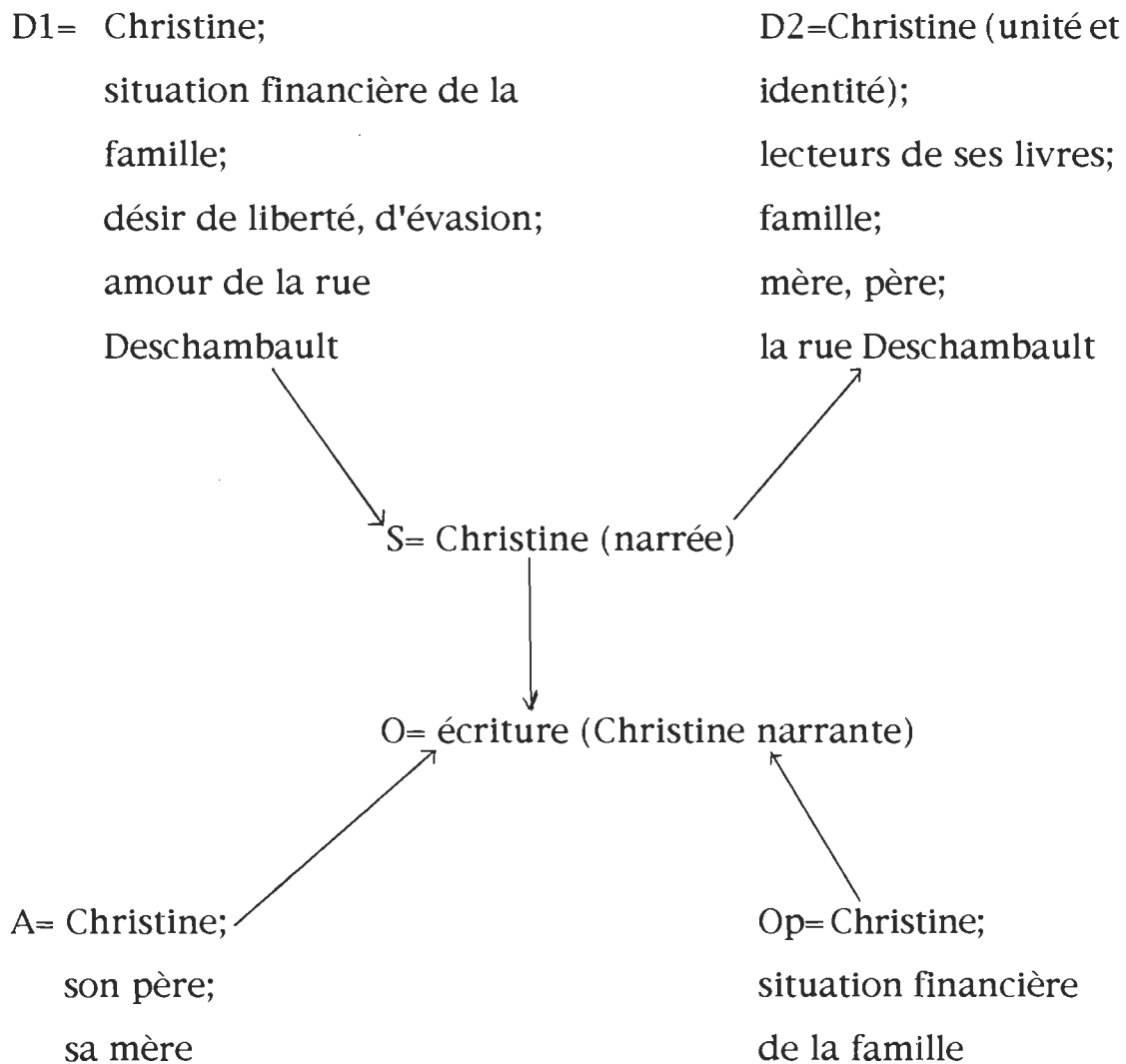
Déjà mûrie de cette constatation de son âge antérieur, la narratrice présente s'en est sûrement servi au temps de la narration. Peut-être l'inspiration lui est-elle venue la nuit et les mots le jour à l'instar du personnage qu'elle raconte?

La plus simple démarche d'écriture implique, en sa fin, une signature qui assure le fait que le livre que nous lisons est l'oeuvre d'un individu particulier, même s'il n'a pas véritablement avoué son identité dans le texte lui-même. Gabrielle Roy n'a pas utilisé un pseudonyme, mais une narratrice. En affrontant l'écriture, Gabrielle Roy accepte de se diviser en deux comme Christine se divise en deux dans le roman: une narrante et une narrée. Ce dédoublement littéraire est bien la preuve qu'il est possible d'utiliser la binarité (le double sens du «je» ou plutôt son double usage) dans une oeuvre de fiction comme *Rue Deschambault*. Son désir de créer, Gabrielle Roy le reporte sur Christine; le «je» est un autre, le «je» est un jeu, celui de la vérité.

L'identité du «je» de *Rue Deschambault*: qui la narratrice croit-elle être et qui est-elle vraiment? Qu'est-ce qu'elle aimerait être? Ces questions, tout écrivain se les pose face à son travail d'écriture, et Christine n'y échappe pas. Son travail d'écriture, Christine l'opère dans la distance qui s'instaure entre son «je» de narrante et son «je» de narrée. Elle est autobiographe dans le sens où elle fait tout pour combler cette distance spatio-temporelle, après l'avoir bien repérée et mesurée. C'est par un effet de fiction, en se donnant pour porte-parole une narratrice, qu'un auteur réussit souvent à écrire une autobiographie fictive, à défaut d'en écrire une «réaliste».

Le double est un lieu très commun en littérature. Dans *Rue Deschambault*, le double de Christine n'existe que par l'écriture de Christine qui l'engendre. Le dédoublement, la mise en regard, la specularisation, la distanciation: ce qui compte, c'est de se dire, de se représenter à travers un autre soi-même qui n'est certes pas le vrai soi, total et totalisant, mais un soi qui fait partie de soi. En venant au monde comme auteure, Christine se projette hors d'elle-même, se risque à représenter sa personne. L'autre n'est plus seulement altérité. Il devient soi-même par la réappropriation de sa vie qu'il implique, mais reste neutre du fait que la représentation est un personnage de papier. Nous avons tous, comme Christine, un double qui attend d'exister. C'est par l'écriture, entre autres moyens, que nous pouvons le manifester. Le personnage que nous engendrons est un personnage de papier qui n'existe que parce que nous avons décidé d'écrire à son sujet.

Le modèle actantiel de Greimas se révèle un excellent moyen de cerner toute l'ambiguïté du «je» de Christine dans *Rue Deschambault*, ce «je» divisé entre son pouvoir d'énonciation et sa faculté d'être énoncé. Le modèle que je propose ne surgit pas d'une séquence particulière de *Rue Deschambault*; il essaie de traduire l'idée directrice de toute l'oeuvre. Ce modèle, par ailleurs, insiste beaucoup sur l'écriture et néglige intentionnellement d'autres dimensions: sexualité, spatialisation, etc.



Si je tire une phrase synthèse de ce modèle actantiel, je dirai que Christine veut expressément se retrouver (ce qui implique retrouver des temps, des lieux et des gens) par l'écriture; et pour elle-même, et pour les siens, et pour d'autres éventuels lecteurs. La flèche du désir, à elle seule, contient toute l'essence de l'autobiographie. Christine narrée, comme sujet, n'aurait pas pu exister seule. Elle n'est donc pas autonome et entretient un rapport de dépendance avec son objet. La flèche du désir qui la relie à cet objet symbolise la relation qu'elle entretient avec lui tout en donnant mouvement et vie au roman autobiographique. Christine narrée n'existe que par sa quête (Christine narrante). Le désir implique forcément quelque chose qu'on n'a pas: Christine narrée n'est pas écrivaine mais tend à le devenir. Le sujet, en théorie, est toujours animé, vivant, tandis que son objet peut être abstrait, inanimé. Ici, l'ambiguïté réside dans la flèche du désir qui, partant d'un sujet abstrait inanimé (Christine narrée n'étant qu'un personnage de papier, donc inaccessible matériellement parlant), vise à rejoindre un objet «réel». Christine narrante existe en principe puisqu'elle raconte l'histoire qui parle d'elle. Ce paradoxe, à lui seul, contribue à donner son essence autobiographique à l'oeuvre tout en faisant référence à la notion de specularité analysée précédemment. De plus, il me donne l'envie (à laquelle il faut pourtant résister si nous voulons rester dans le cadre du modèle actantiel proposé par Greimas) d'invertir l'ordre sujet-objet. Pourquoi Christine narrante ne serait-elle pas sujet puisqu'elle aussi tend à s'accaparer Christine narrée en écrivant? Le vertige me prend. Je m'engage dans un abîme où la réponse semble résider dans le livre

que je tiens entre les mains, ainsi que dans son caractère autobiographique.

La situation financière de la famille et le besoin d'évasion et de liberté ne sont pas étrangers non plus à l'ambition de Christine puisque, autant qu'elle-même, ils la pousseront vers son objet. Outre qu'elle écrit pour elle et d'éventuels lecteurs, Christine veut écrire pour retrouver l'unité qui lui manque étant donné sa nature divisée. Christine veut écrire aussi pour sa famille, en particulier pour sa mère, afin de démontrer à cette dernière qu'écrire ne signifie pas seulement se diviser en deux mais aussi se retrouver, fondre les deux parties de soi-même (la narrante et la narrée) en une seule et même personne. Si je retrouve la rue Deschambault parmi les destinataires et les destinataires, c'est que, pour mieux retrouver ses origines, Christine doit les quitter. Elle doit quitter sa rue natale pour mieux y revenir. Comme sa mère, dans le récit «Les déserteuses», a dû faire un retour à ses origines pour revenir chez elle, dans cette rue Deschambault qu'elle découvrira alors meilleure qu'elle ne le croyait à son départ. Désir de revenir même si elle n'a pas encore quitté, voilà le «non-sens» qui donne sens à l'oeuvre puisque, déjà ici, le désir de Christine (ou de Gabrielle Roy?) travaille.

Dans sa quête, Christine trouve des adjuvants et des opposants. Parmi les premiers, elle figure en première place, cela va de soi; mais nous retrouvons aussi son père et sa mère, pour la simple raison que, si différents l'un de l'autre, ils font prendre conscience à Christine de sa nature divisée entre les valeurs du jour (mère) et de la nuit (père),

de sa nature divisée avec elle-même. Elle puise tour à tour dans ces deux aspects d'elle-même, en les conciliant parfois, et, par ce biais, arrive à l'écriture telle qu'elle la conçoit déjà en son jeune âge.

Parmi les opposants, curieusement, Christine est également présente: elle doit se faire violence, résister à son envie d'écrire, enseigner quelques années. Car la situation financière de la famille nuit à Christine dans l'assouvissement de son désir; elle doit se résigner à «gagner sa vie» pour que sa famille subsiste. En ce sens, il est vrai, Christine n'est pas opposante, à proprement parler; elle n'est qu'un relais de la situation de sa famille, qu'un actant des conditions de production de l'oeuvre dont elle rêve.

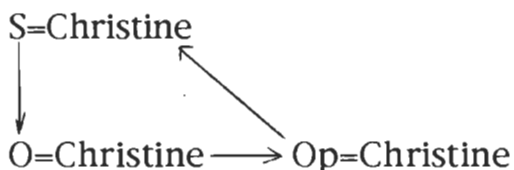
Christine, donc, passe d'une case actantielle à l'autre. Pour admettre cela, il faut accepter de jouer avec la temporalité, puisque le modèle proposé ne veut pas représenter un extrait du roman mais le cerner dans sa totalité. Christine exécute une sorte de mouvement tournant par lequel elle occupe successivement et simultanément les places de destinataire, puis d'adjuvant, puis d'opposant, puis de destinataire, encerclant progressivement Christine qui essaie de «se» réapproprier par l'écriture. Tout tourne autour de Christine, selon la définition même de l'autobiographie: un sujet parle de lui-même comme objet d'une oeuvre qu'il écrit.

Comme nous le montrent des récits tels «Les déserteuses» et «Ma coqueluche» (le premier racontant un voyage dans l'espace matériel, le second, un voyage intérieur), la principale quête de Christine est

d'identité et passe par les départs, qui sont autant de voyages intérieurs ou extérieurs, cette quête qu'elle cristallisera dans l'écriture: Christine narrante réalise le désir de Christine. Christine écrit, Christine s'écrit. Par l'acte d'écriture, Christine devient une autre elle-même et met au monde un être qui lui ressemble mais qui, en même temps, a ses particularités.

Afin de mieux cerner le modèle actantiel proposé, il serait peut-être bon d'isoler des triangles pour matérialiser des relations qui peuvent être prises comme autonomes. Je négligerai les autres actants pour me consacrer exclusivement à Christine et tenter de cerner pourquoi elle est omniprésente dans le modèle.

Dans *Rue Deschambault*, le triangle actif est:

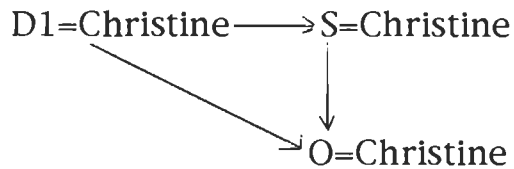


Je constate ici qu'il y a rivalité entre Christine et elle-même. Elle vit un conflit avec elle-même en renonçant provisoirement à son désir de devenir écrivaine afin d'aider financièrement sa famille en exerçant le métier d'institutrice. Pourtant, la seule expression «Gagner sa vie» la dérange:

Certes, j'avais entendu l'expression bien des fois déjà, mais il ne m'avait pas semblé qu'elle pût jamais me concerner tout à fait. C'est ce soir-là qu'elle me voua à la solitude. Gagner sa vie! Comme cela m'apparaissait mesquin, intéressé, avare! La vie devait-elle se gagner? Ne valait-il pas mieux la donner une seule fois, dans un bel élan?... ou même la perdre? Ou encore la jouer, la risquer... que sais-je! Mais la gagner petitement, d'un jour à l'autre!... Ce fut, ce soir-là, exactement comme si on m'avait dit: "Par le seul fait que tu vis, tu dois payer (p. 282)."

Christine, en constatant qu'il faut travailler pour vivre, retombe brusquement sur ses pieds alors que son ambition d'écrire la faisait flotter sur un nuage. Mais écrire, n'est-ce pas aussi lutter contre soi-même? À chaque mouvement de la plume, Christine narrante n'a-t-elle pas dû lutter contre des opposants qui font tellement partie d'elle-même qu'on les assimile à elle: la mémoire, la situation familiale, etc. Surtout que Christine ne raconte pas n'importe quelle histoire, mais bien la sienne et ce qui l'a forgée. Et, en fait, peut-on dire que l'enseignement, le métier dans lequel elle devra se résigner à évoluer pour «gagner sa vie», aura été un opposant dans le sens pur du mot? Il apporte à Christine ce à quoi elle aspire en voulant devenir écrivaine: retour aux sources, à l'enfance, etc. Il est transition. Mais Christine narrée ne le sait pas encore.

Le triangle psychologique, quant à lui, prend l'aspect suivant:



Ce triangle, nous l'avons vu, est à la fois idéologique (par rapport à l'objet) et psychologique (par rapport au sujet). Il nous permet de nous interroger sur la détermination psycho-idéologique du choix de l'objet par le sujet. C'est surtout poussée par elle-même que Christine veut écrire. Elle ne s'est pas choisie comme objet en fonction de ses seuls goûts personnels; cependant, toute une série de facteurs, dont elle fait partie, entrent en ligne de compte. C'est pour «voyager», se libérer d'un monde tout en procédant à sa reconnaissance que Christine choisit l'écriture. Christine, physiquement, veut quitter la rue Deschambault. Nous savons qu'elle adore visiter d'autres provinces («Pour empêcher un mariage»), désertier avec sa mère, aller à Montréal («Les déserteuses»). Christine cherche aussi l'évasion d'autres façons: en se parant et en se maquillant à outrance dans «Les bijoux», en rêvant dans «Ma coqueluche». L'ailleurs semble la fasciner, l'attirer irrésistiblement. Christine veut retrouver cet ailleurs ou cet(te) autre en elle par l'écriture:

Et voici que ce soir-là, comme je me penchais par la petite fenêtre du grenier et vers le cri des étangs proches, m'apparurent, si l'on peut dire qu'ils apparaissent, ces immenses pays sombres que le temps ouvre devant nous. Oui, tel était le pays qui s'ouvrait devant moi, immense, rien qu'à moi et cependant tout entier à découvrir.

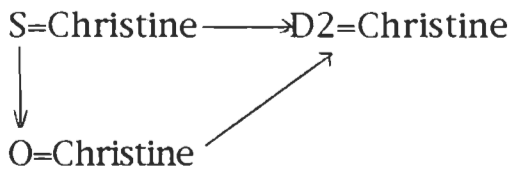
Les grenouilles avaient enflé leurs voix jusqu'à en faire, ce soir-là, un cri de détresse, un cri triomphal aussi... comme s'il annonçait un départ. J'ai vu alors, non pas ce que je deviendrais plus tard, mais qu'il me fallait me mettre en route pour le devenir. Il me semblait que j'étais à la fois dans le grenier et, tout au loin, dans la solitude de l'avenir; et que de là-bas, si loin engagée, je me montrais à moi-même le chemin, je m'appelais et me disais: "Oui, viens, c'est par ici qu'il faut passer..."

Ainsi, j'ai eu l'idée d'écrire. Quoi et pourquoi, je n'en savais rien. J'écrirais. C'était comme un amour soudain qui, d'un coup, enchaîne un coeur; c'était vraiment un fait aussi simple, aussi naïf que l'amour. N'ayant rien encore à dire... je voulais avoir quelque chose à dire (p. 244)...

Et Christine a effectivement trouvé quelque chose à dire. En écrivant. Avoir quelque chose à dire avant d'écrire n'est pas ce qui importe le plus. L'essentiel est d'avoir un goût prononcé pour l'écriture et d'écrire, le reste vient de lui-même. Les actants compris dans D1, entrant en rapport directement avec Christine narrée, l'aident à trouver son objet. Nous avons l'impression de revenir au point de départ mais, au fond, n'est-ce pas le but visé par Christine? Quitter tout ce qui est «elle» pour se regarder de l'extérieur et mieux se comprendre peut-être? Ce qui la mènera à l'écriture de soi, inévitablement. Pour comprendre ce qui lui est familier, elle doit

partir (physiquement et psychologiquement) et, au retour, devenue «étrangère», elle peut se regarder à distance, se diviser en deux, se juger.

Le dernier triangle, appelé triangle idéologique, ressemble quelque peu aux deux précédents par la forme.



C'est pour elle-même d'abord que Christine veut écrire. Elle cherche un moyen de s'épanouir: l'écriture est le seul qu'elle a pu trouver et qui lui convienne parfaitement. L'enseignement n'est qu'une étape transitoire avant d'atteindre la pleine réalisation de soi. Même si elle doit s'isoler des autres en écrivant, Christine est certaine que le sacrifice en vaut la peine, pour elle autant que pour les autres puisque c'est de cette façon qu'elle pourra définitivement les rejoindre.

Et le bonheur que les livres m'avaient donné, je voulais le rendre. J'avais été l'enfant qui lit en cachette de tous, et à présent je voulais être moi-même ce livre chéri, cette vie des pages entre les mains d'un être anonyme, femme, enfant, compagnon que je retiendrais à moi quelques

heures. Y a-t-il possession qui vaille celle-ci? Y a-t-il un silence plus amical, une entente plus parfaite?

Or, cette autre moi-même qui dans l'avenir m'invitait à l'atteindre, cette autre moi-même, ô douceur de l'ignorance! était vêtue comme je l'étais ce soir d'un blouson de serge bleu marine à grand col matelot, elle avait le même jeune visage un peu pensif, appuyé au creux d'une main, elle n'avait pas vieilli (p. 245).

Existe-t-il extraits plus représentatifs du dédoublement intégrateur, du départ qui mène au point de départ, de la distanciation unificatrice, que les deux derniers que nous venons de citer? Tout autobiographe vise à se rejoindre, à se retrouver dans la multiplicité de son «je», voix polyphonique des étangs (des temps).

Comme nous le constatons à l'analyse du modèle et des triangles actantiels, Christine est à la fois au centre et autour du récit. Elle écrit des histoires qui parlent d'elle. Nous, lecteurs, lisons Christine et nous identifions à son point de vue. À cause des vertus de ce pronom à la première personne «je», qu'il soit autobiographique, fictif ou les deux.

Christine, par ailleurs, ne donne que de très vagues indications quant à la temporalité. Quel est le moment précis de chacun des dix-huit récits qui composent le roman? Quel était l'âge de Christine quand, par exemple, un «Nègre» a séjourné dans sa famille, ou bien quand elle a été atteinte de la coqueluche, ou encore quand elle a commencé à gagner sa vie? Nous voyons bien, par contre, à certains indices, que le personnage vieillit d'un récit à l'autre. Exemple tiré du

quatrième récit: «Dans ce temps-là j'ai beaucoup voyagé, mais j'étais si jeune qu'il ne m'en reste pas grand souvenir, sauf de ce voyage-ci pourtant» (p.57). Autre exemple tiré du quatorzième récit: «Je devais avoir une quinzaine d'années peut-être lorsque, du jour au lendemain, je devins amoureuse folle des bijoux» (p.235).

Christine, certes, tend à s'imiter elle-même. Voilà, nous le savons, une des caractéristiques de l'écriture intime. Mais si nous extrapolons, nous nous demandons si ces allusions vagues à la temporalité confortent Gabrielle Roy dans le statut fictif de l'oeuvre. Rien ne l'empêche de s'amuser avec la temporalité, d'oublier ou de «mentir» si elle le désire. Elle ne s'est pas engagée envers le lecteur. Tout ce qu'elle vise, en fait, c'est à produire une image de soi, celle d'un être vivant, avec sa complexité et son histoire. Elle n'a pas le souci de la «vérité» historique. Personne n'ira vérifier puisque le récit est à caractère fictif.

Gabrielle Roy, par la fiction, se voit plus libre de pousser vers des extrêmes si elle le désire. Liberté vis-à-vis du lecteur mais aussi et surtout vis-à-vis d'elle-même. N'écrit-elle pas de la fiction pour se libérer? En se «dépersonnalisant» ainsi, se permet-elle des confidences personnelles sans que rien n'y paraisse? Raconte-t-elle ses souvenirs sous le couvert de la fiction dans le but d'expérimenter l'autobiographie «réaliste» à venir un jour, mais qui germe déjà dans son esprit? Par la fiction et avec l'aide de Christine, elle veut s'accomplir comme auteure tout en se «débarrassant» d'elle-même. Elle courtise l'autobiographie mais ne pense pas au mariage tout de

suite. Son discours, à travers Christine, ne masque donc pas la vérité, mais la produit à sa manière, autant comme effet de l'énonciation que comme contenu d'énoncé.

En résumé, il faut surtout retenir que Rue Deschambault est un roman autobiographique puisqu'il utilise la fiction à l'aide du pronom personnel «je». La narratrice Christine raconte une tranche de sa vie. Plus l'histoire progresse, plus Christine personnage devient écrivaine et plus Christine narratrice découvre son goût d'écrire. Avec cette forme de mise en abyme, la distance temporelle s'aplanit et c'est là qu'intervient la notion de paralepse. Le temps n'a plus d'importance pour Christine. Elle peut voyager de son enfance à l'âge adulte, deviner les événements ou dire qu'elle les avait prédits. Afin de cerner et de comprendre cette distanciation et ce rapprochement, le modèle actantiel de Greimas m'a semblé une formule heureuse. Comme il avait ses limites, je me suis limitée à quelques aspects de l'oeuvre: goût d'écrire, de voyager... Il m'a permis de comprendre que l'écriture de soi n'est, en fait, qu'un moyen de rapprochement avec soi-même. J'ai déjà une intuition sur ce qui s'en vient. Christine, puisqu'elle est une narratrice feinte selon la terminologie de Hamburger, par la simple distance qu'elle évoque, n'est-elle pas en fait le meilleur moyen que Gabrielle a utilisé pour établir un rapprochement avec elle-même?

CHAPITRE III

L'IMPACT AUTOBIOGRAPHIQUE DE L'AUTEURE-NARRATRICE DANS *LA DÉTRESSE ET L'ENCHANTEMENT*

Et il est sûr que tout ce qui vit est en mouvement pour retourner à sa source, c'est-à-dire à plus grand, à meilleur que tout ce qu'il a jamais connu. Les ruisseaux vont à la rivière, la rivière à la mer, la mer, par évaporation, aux grands nuages qui voguent dans le ciel, et nous créatures faites pour aimer et être aimées, à cette inépuisable tendresse enfin dont nous avons eu une si grande faim tout au long de notre vie (Gabrielle Roy, *Ma chère petite soeur*, p. 208).

La détresse et l'enchantement est l'autobiographie de Gabrielle Roy. Cette affirmation simple est fondée sur la définition de Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique*. Dans l'autobiographie: il y a identité entre l'auteure, la narratrice et le personnage principal. C'est Gabrielle Roy qui s'affirme derrière le «je» de *La détresse et l'enchantement*, c'est elle qui a vécu les actions narrées dans son récit.

Le mot «autobiographie» apparaît en toutes lettres sur la page de couverture de l'édition que nous utilisons. Selon François Ricard, Gabrielle Roy tenait beaucoup à ce que *La détresse et l'enchantement* ne soit pas présenté comme des «mémoires», mais bien comme une «autobiographie»:

Ce dernier terme, en effet, lui semblait correspondre plus fidèlement à la véritable nature de son entreprise, qui ne vise pas tant à

la reconstitution historique d'une époque disparue, que par le souvenir et l'imagination, et surtout par une écriture fortement imprégnée de subjectivité et d'émotion, à la re-création, à la réassumption, dans le présent, d'un passé qui ne cesse jamais de prendre forme et de vivre à mesure qu'il est évoqué ¹.

La détresse et l'enchantement réunit les deux premiers volets de l'autobiographie que Gabrielle Roy a eu le temps de terminer avant sa mort en 1983. Ces deux volets s'intitulent respectivement: « Le bal chez le gouverneur» et «Un oiseau tombé sur le seuil».

Dans le premier volet, Gabrielle Roy raconte son enfance manitobaine et ses années d'enseignement. Dans le second, elle relate son séjour en Europe en insistant beaucoup sur sa venue progressive à l'écriture et sur la prise de conscience de son désir d'écrire. En nombre de pages et de chapitres, Gabrielle Roy semble avoir accordé à peu près la même importance à ces deux volets de sa vie puisqu'elle a divisé les première et deuxième parties de son autobiographie en 19 et 20 chapitres respectivement, la deuxième comptant un trentaine de pages de plus que la première. Pourtant, si l'on s'attarde au contenu, on s'aperçoit que l'importance accordée à la seconde partie est plus grande. Gabrielle Roy y donne davantage de détails et d'explications; surtout, cette section de son autobiographie ne couvre que deux années, comparativement à la première qui en couvre vingt-huit environ.

1- François Ricard, «Avertissement de l'éditeur», dans *La détresse et l'enchantement*, p. 8.

Gabrielle Roy n'a certes pas agi de cette façon sans raison. À mon avis, elle a voulu davantage insister sur les années de sa vie qui étaient encore obscures pour ses lecteurs; ayant déjà beaucoup parlé de ses années manitobaines sous le couvert de la fiction, elle pouvait donc se permettre de les survoler plus rapidement et éviter ainsi à ses lecteurs de lire du «réchauffé». Dommage qu'elle n'ait pas eu le temps de nous faire partager les troisième et quatrième volets que le projet initial prévoyait; leur manière, tout autant que leur contenu, nous aurait fourni des pistes de lecture intéressantes. À la lecture de l'autobiographie (en particulier du premier volet), le lecteur se questionne déjà sur le caractère fictif ou réaliste du «je» de l'autobiographie, ce «je» qui reprend des propos jadis fictifs comme éléments de l'autobiographie.

Gabrielle Roy ne pouvait pas choisir titre plus évocateur de son oeuvre entière pour son autobiographie. Pour moi qui suis une de ses ferventes admiratrices - ainsi que pour ses nombreux lecteurs, sans doute-, ce titre à lui seul évoque des scènes et des personnages familiers. Comme auteure, Gabrielle Roy a exploité la détresse dans plusieurs de ses romans, détresse presque toujours précédée ou suivie d'un enchantement. J'ouvre donc son autobiographie avec hâte, en me rappelant ses oeuvres antérieures. Dès les premières lignes, déjà, Gabrielle Roy se distingue de bien des autobiographes. Elle ne décline pas son identité, elle la cherche encore, comme en témoignent les premières lignes de *La détresse et l'enchantement*.

Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure ²?

Déjà, le mystère et l'éloignement. Gabrielle Roy se sent comme une étrangère en son propre pays. Énigmatique et fascinante, elle ne livre d'elle que ce qu'elle sait et que ce qu'elle veut bien livrer: sa jeunesse, son travail d'institutrice, son voyage en Europe, son retour au Québec, l'élaboration de son oeuvre. Elle est la seule juge de ce qu'elle sait devoir raconter. Le reste n'est que silence. Même si elle se dévoile beaucoup dans son autobiographie, elle cache pudiquement certains aspects de sa personnalité. Elle se sait et se veut étrangère et familière à la fois, proche en même temps que lointaine, semblable et différente. Gabrielle Roy a su utiliser ces paradoxes à fond dans l'exercice de son métier d'écrivaine; déchirée entre son attachement à sa famille et son goût de l'étranger, entre le besoin de sauvegarder son patrimoine et celui de découvrir d'autres pays, elle les vit en elle-même, elle les transpose dans son oeuvre, ce qui confère à cette dernière son unité.

Aucun doute possible, *La détresse et l'enchantement* est bel et bien une autobiographie et pas seulement parce que nous retrouvons ce mot sur la couverture (certaines éditions n'indiquent pas le générique d'ailleurs), mais bien parce que toutes les caractéristiques

2- Gabrielle Roy, *La détresse et l'enchantement*, p.11. Dorénavant, toutes les citations provenant de cet ouvrage seront immédiatement suivies du folio, sans autre renvoi.

de l'autobiographie s'y retrouvent. D'abord, Gabrielle Roy est une personne réelle qui a vraiment existé; qui, écrivant *La détresse et l'enchantement*, écrit rétrospectivement le récit de sa propre vie. C'est d'elle-même qu'elle parle surtout, c'est d'elle-même que parle son «je» de la première à la dernière page de son livre. Gabrielle Roy et la narratrice sont une seule et même personne qui s'applique à retracer l'histoire d'une vie, celle de Gabrielle Roy.

L'identité de l'auteure, de la narratrice et du personnage principal de *La détresse et l'enchantement* se manifeste ouvertement dans le pronom personnel «je». La narratrice-personnage se donne elle-même le prénom de l'auteure dans le récit:

Il parvint cependant, le lendemain, à m'arracher un sourire lorsqu'il me pria:
-Gabrielle- il avait dû apprendre mon nom du steward... (p. 497).

Le «je» a un prénom et un nom, «Roy» (p. 14); il n'est pas anonyme, il n'est pas fictif non plus. Gabrielle Roy prend ainsi des engagements vis-à-vis de ses lecteurs. Auteure, elle assume le «je» de son livre comme étant le sien propre.

Tout au long de son autobiographie, Gabrielle Roy fait référence à son oeuvre: elle mentionne des romans qu'elle a écrits, parle du contenu de ceux-ci. Dans *La détresse et l'enchantement*, l'auteure raconte sa venue progressive à l'écriture et dévoile, spécularité à l'état

pur, que son passé est présent dans ses propres romans. Elle nous raconte aujourd'hui comment elle se racontait alors, comme en témoignent les quelques extraits suivants:

Les vrais enfants de *La petite poule d'eau*, je les ai pris pour une bonne part, c'est certain, chez ma cousine de Camperville (p. 188).

Des années plus tard, je devais me servir de ce souvenir comme point de départ de «La tempête» dans *Rue Deschambault* (p. 114).

Cette petite maison, je l'ai connue. C'est elle que j'avais plus ou moins en tête en écrivant «Ma grand-mère toute-puissante» [dans *La route d'Altamont*] (p.49).

Elle assume aujourd'hui, en grande partie, le «je» de ses romans et se dispense de revenir sur du déjà dit pour elle, du déjà lu pour ses lecteurs. Cette specularisation assumée est le résultat d'une distanciation que l'auteure a effectuée avec elle-même et avec son passé. Devenue autobiographe, elle ne délaisse pas pour autant son statut de romancière mais elle se voit contrainte de se dévoiler davantage. Elle ne peut plus se cacher sous le couvert de la fiction, s'abandonner à son imagination sous le couvert d'un personnage fictif. Elle doit serrer la vérité au plus près possible parce que les personnages de son autobiographie ne sont pas inventés, qu'ils ont

existé ou existent encore, que d'autres les ont connus ou les connaissent. Ici, la «mise en abyme» est encore plus approfondie parce qu'elle a deux aspects. Gabrielle Roy, comme Christine qui l'a précédée, parle de sa venue à l'écriture dans son texte et se constitue comme personnage d'écrivaine à mesure qu'avance son autobiographie. Par ailleurs, je connais Christine qui a suivi la même trajectoire dans *Rue Deschambault*, ce même *Rue Deschambault* dont Gabrielle Roy parle dans *La détresse et l'enchantement*. La fiction et la réalité se rejoignent.

La situation de Gabrielle face au récit autobiographique peut paraître paradoxale. D'un côté, toute sa vie et son oeuvre semblent tendues vers la construction et la production d'une image de soi. Elle utilise des matériaux empruntés à sa vie personnelle afin de se constituer une personnalité par l'écriture. Ici, elle ne peut plus «mentir», elle doit respecter l'engagement pris vis-à-vis de ses lecteurs. L'acte autobiographique qu'elle a fait vise dorénavant à briser ce mur de fiction qu'elle a elle-même érigé. En disant toute la vérité avec la plus grande exactitude possible, elle se fait, en même temps qu'à nous, un aveu. Son autobiographie, comme toute autobiographie, ne vise-t-elle pas à rétablir la transparence et la limpidité qui devraient caractériser le genre?

Pour se retrouver ainsi qu'elle était aux temps des événements qu'elle narre, Gabrielle Roy doit prendre de la distance vis-à-vis d'elle-même. Pour se retrouver dans le temps, pour mieux reconnaître son visage d'alors. Mais elle prend cette distance pour mieux la franchir -

et alors le temps file et défile. Gabrielle Roy en est d'ailleurs consciente, comme cette phrase en témoigne bien:

De la naissance à la mort, de la mort à la naissance, nous ne cessons, par le souvenir, par le rêve, d'aller comme l'un vers l'autre, à notre propre rencontre, alors que croît en nous la distance (p. 80).

N'a-t-on pas, dans cet extrait, l'essence même de toute autobiographie? Le but ultime de Gabrielle Roy, comme elle vient de l'affirmer, est de réduire cette distance, de fondre présent et passé, de ne devenir qu'une. Elle rejoint, en ce sens, l'idéal plus ou moins conscient de tout autobiographe. L'essentiel pour elle est de remonter à ses origines, de se retrouver telle qu'elle était à la naissance de son écriture, d'évaluer, avec la distance temporelle, toute son écriture depuis le moment où celle-ci n'était qu'à l'état de projet jusqu'à son actualisation. Elle ne peut écrire sa vie sans lui donner une signification, ne peut expliquer son passé sans parler d'elle au présent. Et si elle ne sait pas encore qui elle est, elle peut chercher en même temps que nous. Lorsqu'elle divise son récit en deux (enchâssant et enchâssé), et se donne le rôle de narratrice réelle, elle réussit à rencontrer son double à la fois de manière rétrospective et instantanée.

Dès le début de son autobiographie, je l'ai déjà mentionné, Gabrielle Roy évoque la quête d'identité qui, chez elle, semble n'avoir jamais de cesse. L'infériorité qu'elle ressent à cause de son statut de Canadienne-française lui fait d'abord prendre conscience de sa langue et de son désir de la préserver. En se promenant avec sa mère à Winnipeg, ville anglophone, elle observe, remarque. Son imagination de petite fille se met en branle, et déjà, la future romancière commence à manifester des signes d'impatience.

Cette sensation de dépaysement, de pénétrer, à deux pas seulement de chez nous, dans le lointain, m'était plutôt agréable, quand j'étais enfant. Je crois qu'elle m'ouvrait les yeux, stimulait mon imagination, m'entraînait à observer (p. 11).

La figure de la mère de Gabrielle Roy coïncide avec celle des romans justement, une femme très «à sa place» mais qu'anime un profond désir de voyager, de découvrir le monde. Très près de sa mère affectivement, Gabrielle ressent ce désir inassouvi de celle-ci comme un défi pour elle-même. Elle, elle voyagera et vengera ses ancêtres de toutes ces années de dépossession et de privation. Elle ira à la rencontre de l'étranger en commençant par l'étude de cette langue anglaise qui la fait se sentir étrangère comme elle les a fait se sentir étrangers dans leur propre pays. Gabrielle est d'autant plus résolue à partir à la découverte d'elle-même au loin que sa famille connaît la pauvreté économique. Lasse de cette pauvreté qui n'en finit plus,

Gabrielle aspire, sinon à l'aisance financière, du moins à l'indépendance personnelle.

Elle s'abreuve à l'imagination de sa mère qui a dû faire place à son inventivité pour voyager, car la pauvreté matérielle la réduisait à la sédentarité. Gabrielle prend alors conscience d'elle-même et développe à son tour cette imagination féconde qui fera d'elle une grande écrivaine. Elle veut quitter la détresse quotidienne (pauvreté, sédentarité, langue minoritaire, etc) qui est le lot des siens. Elle aspire à l'enchantement. Le titre de la première partie de l'autobiographie, «Le bal chez le gouverneur», renvoie à un événement que les parents de Gabrielle avaient vécu bien avant sa naissance, un événement que sa mère lui avait raconté et dont Gabrielle se souvient devant le cercueil de son père. Même à la mort de celui-ci, l'événement vit encore dans le coeur de Méлина, la mère de Gabrielle, et dans celui de sa fille. Gabrielle prend conscience, à ce moment-là, de son désir de conserver vivante la mémoire de son père. Par elle vivra la mémoire du disparu.

Je m'étonnais sans fin, auprès de la dépouille de mon père, d'être déjà si avidement plongée à la recherche des moindres bribes que je connaissais de sa vie. Je ne savais pas que c'est le premier effet de la mort que de faire vivre le disparu dans la mémoire de ceux qui l'ont aimé avec une clarté et une intensité jamais encore éprouvées (p. 102).

Voilà sans doute pourquoi Gabrielle tend, dans sa carrière d'écrivaine, à raconter des souvenirs, à faire revivre le passé. Elle veut à la fois couper les ponts avec son passé en expérimentant autre chose, et garder un contact étroit avec ce passé. Cette division que Gabrielle vit à l'intérieur d'elle est la source à laquelle elle viendra plus tard puiser son inspiration. En partant pour l'étranger, elle apporte jalousement avec elle, dans son coeur, la mémoire des gens qu'elle a aimés et les souvenirs de son enfance manitobaine, pas si malheureuse malgré tout, et qu'elle nous fera partager par l'écriture. Une écrivaine est née. Même si Gabrielle n'a pas encore écrit.

Attardons-nous à l'explicit maintenant, en commençant par le relire:

Je commençai par la narration sur le ton de l'anecdote de mes aventures en Angleterre et en France. Hé quoi! marquée comme je l'étais déjà par la douleur, ayant connu aussi l'enivrement, je ne savais tirer de moi que des banalités. Il me faudrait encore à peu près un an avant qu'au *Bulletin des agriculteurs*, qui allait me fournir l'occasion de traiter de sujets me rapprochant des faits, de la réalité, de l'observation serrée des choses, je commence à donner des reportages qui auraient enfin une certaine consistance. Et plus longtemps avant que, des rêveries nées ce soir d'avril au bord du vieux canal, j'en vienne, par étapes, à la grande tâche dont en l'apercevant je prendrais une bien plus terrible peur encore que j'en eus rue Stanley, en ce jour du commencement. Mais du moins alors je serais happée entière par le sujet, aidée et soutenue par tout ce que j'aurais acquis de ressources, de

connaissances de l'humain et par la solidarité avec mon peuple retrouvé, tel que ma mère, dans mon enfance, me l'avait donné à connaître et à aimer.

Pour aujourd'hui, je n'étais encore capable que de faibles récits où l'on aurait sans doute bien en vain cherché trace de la détresse et de l'enchantement qui m'habitent depuis que je suis au monde et ne me quitteront vraisemblablement qu'avec la vie.

L'oiseau pourtant, presque dès le nid, à ce que l'on dit, connaît déjà son chant (p. 504-505).

Deux éléments à retenir de ce long extrait: d'abord, l'auteure a commencé à écrire, même s'il ne s'agit pas encore de romans. Ensuite, il y a cette allusion à l'oiseau qui renvoie le lecteur au titre du deuxième volet de l'autobiographie, «Un oiseau tombé sur le seuil». Oiseau sur le seuil, oiseau revenu au nid ou presque après de longs voyages, oiseau à la veille d'entreprendre son chant ou son oeuvre, la jeune Gabrielle Roy ne dispose pas encore de moyens assurés. Pourtant, la Gabrielle Roy autobiographe affirme que, «à ce que l'on dit», l'oiseau connaît son chant «presque dès le nid». Sauf qu'il ne le sait pas à ce moment-là, qu'il lui faudra chanter pour le savoir. Ces détresses qu'il a vécues pour découvrir sa voie/voix le préparent à l'enchantement de la découverte. Après avoir cherché longtemps sa destinée, Gabrielle Roy, quand elle l'a enfin trouvée, se retrouve sur le seuil, fatiguée mais satisfaite. Elle se sait écrivaine. Ce seuil, en quelque sorte, est double: il est le début d'une carrière d'écrivaine qui relatera souvent les débuts de sa vie, l'origine de sa carrière. Elle peut maintenant s'envoler. Elle sait que le nid (familial) restera en place et

qu'elle pourra toujours y revenir à l'occasion puisqu'il est à la fois la source et le seuil de toute son inspiration.

La division de l'autobiographie en deux volets est très significative: la division s'effectue précisément au moment où Gabrielle Roy quitte son Manitoba natal pour tenter sa chance en Europe. Cette séparation, ce blanc entre les deux parties symbolise bien la transformation profonde qui s'opère en Gabrielle. Elle revoit son passé et l'évalue, avec ses points positifs et négatifs; mais surtout, elle envisage l'avenir, le dessine, le devine.

Pendant la traversée de l'océan, qui s'effectue entre les deux parties du récit, une autre Gabrielle Roy naît. Il lui a fallu mourir un peu, rompre avec les siens et ses origines, foncer tête baissée vers l'étranger - pour ensuite mieux revenir à ses origines, les comprendre et les apprécier.

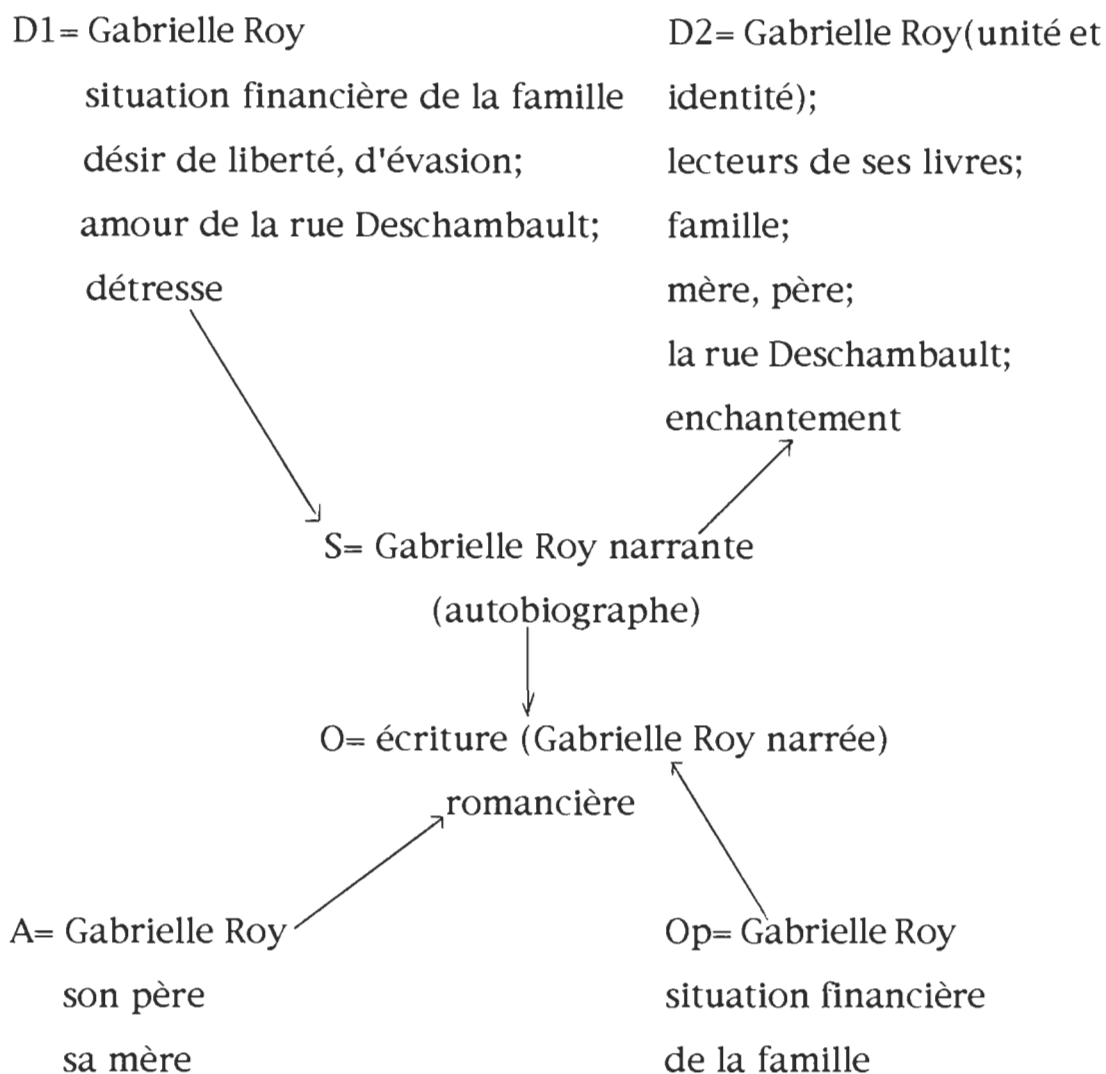
Pourtant, Gabrielle Roy aime sa province d'origine. Elle ne renie rien en la quittant. Elle aime sa sécurité, elle s'y sent bien, mais un peu en prison, comme condamnée à ne pas évoluer. Et l'étranger l'attire, même si elle en a un peu peur. Il vaut mieux avancer avec précaution que de ne pas avancer du tout. Un peu comme l'oiseau qui, pour apprendre à voler, doit être poussé hors du nid et se débattre du mieux qu'il peut pour prendre son envol et voler par la suite.

L'écriture de Gabrielle Roy entretient un rapport très étroit avec ce départ vers l'Europe. Écrire, c'est aussi une forme d'isolement, un départ, un recul face aux autres. Quitter la réalité pour rejoindre l'imaginaire. Délaisser le monde matériel pour celui du rêve. Gabrielle Roy recherche cette solitude que lui apportera l'écriture, loin des gens et de leur réalité. Soit, même si elle aime décrire les faits réels de la vie, observer à distance des gens simples et sans artifices, revoir les petits faits vécus de son enfance, la vie de ses parents et amis, pour mieux les saisir, elle soit s'en départir, s'en éloigner. Pour les revoir à distance, s'en rappeler, le rêve est un allié sûr s'il est combiné à l'écriture. Cette écriture qu'elle ne connaît pas encore, elle l'envisage comme une étrangère. Elle lui fait peur. C'est pour cela qu'elle recule toujours l'échéance. Elle a dû enseigner, faire du théâtre avant de s'avouer sa voie véritable qui était pourtant son désir originel.

Mais Gabrielle Roy ne considère pas l'écriture seulement comme une séparation d'avec ses origines, donc d'avec elle-même et les siens. Elle ne vise, en fait, qu'à retourner d'où elle vient, même si, dans ce cas-là, elle repousse sans cesse l'échéance. *La détresse et l'enchantement* parle beaucoup de cet aspect des choses: le départ pour mieux revenir. Sous le couvert de la fiction, comme elle le dit elle-même en faisant souvent référence à ses récits manitobains, elle a pu revenir à Saint-Boniface. Elle a pu décrire son lieu d'origine, l'idéaliser beaucoup mieux que si elle y était restée. Comme beaucoup de gens, il lui a fallu «perdre» ce qu'elle possédait pour se rendre compte de sa valeur. Si elle était restée, l'habitude et la routine auraient sans doute enlevé à son écriture cette petite touche de poésie

qui la caractérise. Par l'écriture, elle peut reprendre ce qu'elle a quitté, redonner toute son attention à sa patrie, sa famille, ses souvenirs d'enfance, réduire cette distance qu'elle a elle-même établie avec les siens. L'écriture est un moyen de communication qui permet de partir et de rester en même temps, de se séparer des siens et de vivre avec sa famille. C'est dans ce paradoxe que réside l'oeuvre de Gabrielle Roy: avec *Bonheur d'occasion* et *Alexandre Chenevert*, elle est loin des siens, mais avec *la Petite Poule d'Eau*, *Rue Deschambault*, *la Route d'Altamont*, elle les retrouve graduellement.

Si je devais construire un modèle actantiel représentatif de l'oeuvre, il ressemblerait beaucoup à celui qui a été proposé au chapitre précédent. Tout ce qui vient d'être mentionné au sujet de l'autobiographie nous rappelle Christine. Il y aurait cependant quelques petites nuances. Voici donc ce modèle.



En premier lieu, j'ai remplacé Christine par Gabrielle Roy. Je remarque ensuite que le sujet est ici la narrante (je n'ai pu, en effet, résister à l'envie ressentie au chapitre 1 d'intervertir l'ordre sujet-objet) et que l'objet est la narrée. Comme Christine narrée n'aurait pu exister si Christine narrante n'avait pas décidé de l'écrire, Gabrielle narrante (l'écrivaine telle qu'on la connaît par ses oeuvres) ne serait «rien» sans toutes les oeuvres qui l'ont précédée, du moins ne l'aurais-je pas connue. En ce sens, elle veut se retrouver dans cette écriture

déjà réalisée qui lui a permis de mieux se connaître. La flèche du désir, au fond, n'est là que pour la forme puisque tout est déjà fait (ou presque): Gabrielle Roy se retrouve par l'écriture en écrivant son autobiographie, ouvrage qui affirme maintenant qu'elle a retrouvé son unité à l'aide de ses romans. Gabrielle Roy narrante et Gabrielle Roy narrée fusionnent.

La distanciation n'a voulu que l'aider à atteindre cette unité qui lui manquait tant et qui lui procurera l'enchantement voulu. Elle a retrouvé les siens mais elle a aussi retrouvé de vieux amis qui ont parcouru un bout de chemin avec elle: les lecteurs de ses oeuvres. À l'occasion, dans son autobiographie, elle les renvoie à des oeuvres qu'elle a écrites. C'est en devenant personnage qu'elle affirme son authenticité d'auteure (romancière et autobiographe).

En lisant l'autobiographie, il faut s'attarder aux passages dans lesquels Gabrielle Roy parle de son écriture. La première fois où elle fait allusion à son futur métier d'écrivaine, c'est lorsqu'elle a réussi à «sauver» sa classe lors de la visite de l'inspecteur; c'est de la bouche de son professeur qu'elle entrevoit ce qui sera peut-être sa destinée:

Elle me jeta simplement, en guise de reproche presque affectueux- et ainsi fut la première à reconnaître ma destination future, quoique sans y croire encore plus que moi-même:
-Romancière, va (p. 76)!

Et effectivement, Gabrielle Roy, en racontant son passé, fait allusion à des romans qu'elle a écrits et où, dit-elle, l'essentiel a été dit:

Ce village, je pense en avoir dit assez exactement l'atmosphère dans le dernier chapitre de *Rue Deschambault*. J'y touche encore quelque peu, en passant, dans le livre auquel je mets la dernière main ces jours-ci: *Ces enfants de ma vie* (p.111).

La seule distraction- j'en ai parlé dans *Rue Deschambault* - c'était, comme dans toutes les vies où il ne se passe rien, de se tirer les cartes, lire les tasses de thé et les lignes de la main, demandant indéfiniment à l'inanimé des promesses d'un avenir tout plein d'aventures et de fantaisies (p. 114).

C'est dans pareil affreux temps de l'année, quand j'écrivais *La Petite Poule d'eau*, que je ferais tellement voyager ma brave Luzina... (p. 116).

La narratrice se promène donc, allant du passé qu'elle raconte au présent du livre auquel elle met «la dernière main», se permettant de devancer le temps de son personnage, de parler de ce métier d'écrivaine qu'elle vit présentement et qui est le fruit d'une longue expérience passée, détresse et enchantement.

Elle oscille constamment entre la tentation de dévoiler tout de suite ce qu'elle sait présentement de l'avenir du personnage qu'elle est devenue par l'écriture et le désir de prendre son temps, de revivre intensément des événements passés comme si elle les vivait encore présentement. Elle se fait plaisir; et le lecteur se sent complice de l'auteure qui, à l'occasion, lui fait des petits clins d'oeil en mentionnant des romans qu'ils connaissent également, elle en tant qu'auteure et lui en tant que lecteur. Cette communication avec le lecteur, à l'intérieur même de son autobiographie, Gabrielle Roy en a besoin. Elle n'écrit pas pour elle seule, elle écrit également pour séduire l'étranger qui lira son livre. Elle lui raconte, en toute complicité, comment elle est venue à l'écriture:

Là je griffonnais des pages. Il me venait en tête comme des espèces de contes. Je m'efforçais de mettre cette palpitation en moi dans des mots (p. 137).

Pour l'instant, tout était confus dans ma tête comme dans un ciel chargé de nuages. Bien au fond de moi-même, que je me cachais soigneusement tant j'avais peur de son sévère visage à venir, était mon désir d'écrire, alors que je ne savais rien encore exprimer de façon un peu personnelle et un peu attirante (p. 141).

Cependant, je n'avais pas encore une seule ligne écrite dont j'aurais pu être un peu contente. Comme c'est long d'arriver à ce que l'on doit devenir! D'ailleurs, lorsqu'on y est, c'est déjà le temps d'aller plus loin (p. 229).

Gabrielle Roy, en tant que narratrice omnisciente de sa propre vie, a un avantage certain sur nombre de biographes. Elle ne se contente pas seulement de décrire les événements; elle peut aussi aller à l'intérieur d'elle-même, manifester ses désirs, ses craintes, ses joies, face à sa famille, à son avenir, à son écriture surtout. Au crépuscule de sa vie, elle se confesse à des étrangers, des lecteurs anonymes qui l'ont déjà lue. Son expérience de l'écriture y apparaît à la fois comme origine et aboutissement: elle reconstitue le parcours suivi par son personnage, elle compose sa vie. Elle devient ainsi altérité, ayant besoin d'un double que son écriture produira. Elle se constitue «je»-objet qui évolue parmi d'autres «je». La connaissance qu'elle acquiert des autres et d'elle-même est celle d'objets, parce que tout être disant «je» ne peut connaître que lui-même. Il ne connaîtra les autres comme sujets qu'à partir du moment où ils s'exprimeront d'eux-mêmes. Et s'ils ne se manifestent pas ouvertement, pourquoi ne pas les «fictionnaliser» quelque peu? Qui peut prétendre se rappeler parfaitement un personnage ou un événement après plusieurs années?

Narratrice, Gabrielle Roy a dû choisir, sélectionner, procéder à des jugements de valeur. Elle ne pouvait tout raconter. Personne ne peut prétendre avoir assez de mémoire pour ce faire, et chacune comme chacun a ses pudeurs, ses retenues, ses blocages aussi.

Gabrielle a choisi, par exemple, de commencer son récit vers l'âge de huit à douze ans. Serait-ce que sa vie avant cet âge n'avait aucune importance? Sûrement pas! À mon avis, elle a considéré que les événements avant cette période ne servent pas l'idée directrice de son autobiographie: de la naissance du désir de l'écriture à sa réalisation. De même, à partir du moment où elle commence à raconter et jusqu'à la fin de son autobiographie, elle a dû choisir des moments de sa vie, en laisser de côté, passer plus vite sur tel moment parce que moins intéressant, élaborer plus longuement sur tel autre relevant de sa nature profonde. Ainsi, Gabrielle est-elle plus explicite dans ses moments de détresse même s'ils sont courts (sa réflexion devant le cercueil de son père) que dans ses moments d'enchantement même s'ils sont longs (le mois qu'elle a passé avec Ruby à parcourir la Provence (p. 481)).

Et c'est là, bien évidemment, que réside l'arbitraire de toute autobiographie. Gabrielle Roy n'y échappe pas, qui raconte sa vie telle qu'elle l'a vécue, telle qu'elle la conçoit plutôt; mais quelqu'un d'autre pourrait raconter la même vie d'une tout autre manière. Dans *Ma chère petite soeur. Lettres à Bernadette (1943-1970)*, Gabrielle Roy s'adresse à sa soeur Bernadette qui est religieuse; entre autres choses, il est question d'un manuscrit que leur soeur Adèle a écrit et qui donne de Gabrielle, à un moment donné, une tout autre image (p.136). Peut-on accuser Gabrielle Roy d'avoir menti, déformé la vérité à son avantage? La soeur de Gabrielle lui reproche d'avoir abandonné les siens, d'avoir été égoïste. Pourtant, la Gabrielle qu'on connaît par son autobiographie est d'un altruisme déconcertant puisqu'elle a consacré

les vingt-huit premières années de sa vie à sa mère. Au fond, Adèle et Gabrielle décrivent cette dernière telle qu'elles l'ont connue, «ressentie». Elles n'ont ni tort ni raison. Elles ont utilisé leurs informations de leurs points de vue respectifs. En tant que lecteurs, nous pouvons nous aussi nous permettre de retenir ce qu'il nous semble bon de retenir.

Dans cette correspondance entre Gabrielle et sa soeur «Dédette», les désaccords qui persistaient entre les deux soeurs, Gabrielle et Adèle, sont évoqués de façon claire. Ce recueil de lettres peut être considéré comme un bon complément à l'autobiographie de Gabrielle Roy. Mais le genre épistolaire a une intimité que n'a pas l'autobiographie destinée à la publication. Gabrielle Roy raconte donc, dans ses lettres à sa soeur, qu'Adèle s'est permis d'écrire des propos malveillants à son endroit dans le but de la discréditer aux yeux de son public. Aucun éditeur n'a voulu de ces écrits dictés par la pure méchanceté et la vengeance, dit-elle. Ce que la soeur raconte à la soeur, l'autobiographie l'a tu.

Pourquoi Gabrielle a-t-elle ressenti le besoin d'écrire une autobiographie à la veille de sa mort, alors que beaucoup de ses romans racontaient déjà des bribes de sa vie? J'aborderai cette question plus en profondeur dans le quatrième et dernier chapitre de ce mémoire: pour l'instant, je peux supposer que Gabrielle Roy voulait rester vivante pour ses lecteurs; qu'elle a voulu prendre à son compte des événements jadis prêtés à des personnages fictifs. De même qu'elle s'était promis de ne pas laisser mourir la mémoire de son père

et des siens, premier aiguillon vers l'écriture, de même elle veut laisser trace de son parcours, et sans l'aide de personnages fictifs cette fois. Et puis, son autobiographie ne constitue-t-elle pas les «mémoires» des siens?

L'autobiographie est condamnée, malgré l'auteur, à être une écriture seconde, puisque l'auteur n'est pas seulement le sujet mais l'objet de sa propre histoire: il la revoit et la réécrit autrement à travers ses yeux d'adulte, il donne un nouvel ordre à ses souvenirs. Quitte à utiliser un peu de fiction pour remplir ces trous que la mémoire ne réussit pas ou se refuse à combler. Ainsi en est-il, par exemple, de cet instant où Gabrielle Roy voit son amoureux pour une dernière fois avant un bon mois, ce qu'elle ne sait pas encore!

Il m'avait quittée ce soir-là au bas de l'escalier, fatiguée à ne plus tenir debout, lui-même l'air très las, et ayant encore à ramener les deux bicyclettes. Il s'était éloigné sans m'avoir lancé comme à l'accoutumée: «À demain», et il ne s'était pas non plus retourné pour m'adresser un dernier petit salut de la main. À la lumière crue du réverbère proche de l'entrée, son visage m'avait un instant paru préoccupé, ou est-ce après coup, à cause de ce qui suivit, que je m'imaginai l'avoir vu ainsi (p. 353)?

C'est dans la dernière phrase de cet extrait que Gabrielle avoue devoir imaginer afin de combler les défaillances de sa mémoire, pour expliquer certains événements. Elle doit sortir du sentier de la

description pour s'engager dans celui, combien plus chaotique, des sentiments jadis ressentis.

Dans une entrevue accordée à Alice Parizeau, Gabrielle Roy affirme aussi:

Écrire, c'est un besoin. C'est presque physique. On ne peut éviter de prendre la plume. De toucher à la page blanche qui est là, étendue. Toute prête à recevoir... Et on écrit justement parce qu'on veut donner. Parce qu'on veut partager avec les autres. Parce qu'on a ressenti, ou compris, la vérité de certains êtres et qu'on doit la dire ³.

Gabrielle a su donner, a voulu se donner à nous. Comme nous avons appris à nous abandonner à elle. Ensemble, nous créons le circuit de la mémoire qui se perpétue. Ce besoin vital d'écrire et le nôtre de lire vient sans doute du désir de fixer par l'art ces moments privilégiés, de les immortaliser en quelque sorte. Gabrielle Roy est partie mais son écriture reste: Gabrielle Roy nous semble encore vivante.

Le laps de temps que Gabrielle s'est accordé avant d'écrire son autobiographie lui était essentiel. Ses émotions, si elles avaient été

3- Alice Parizeau, citée par Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 177.

reproduites instantanément, ne nous auraient pas fait connaître la Gabrielle Roy définitive, si l'on peut s'exprimer ainsi. En revivant ses souvenirs après plusieurs années, Gabrielle Roy a davantage le loisir de se lire selon sa personnalité dorénavant forgée d'écrivaine et nous avons eu le temps de la connaître par ce biais. Nous sommes donc mieux en mesure, en tant que lecteur, de bien comprendre ses émotions et ses sentiments parce que nous la connaissions un peu, déjà.

Une forme de communion s'instaure alors: Gabrielle Roy a vaincu et la solitude et la division dont parlait jadis la mère de Christine. Lors d'une conférence présentée à l'hôtel Ritz Carlton de Montréal et intitulée «Jeux du romancier et des lecteurs», Gabrielle avait déjà dit:

Ainsi, lecteurs, romanciers, poètes, tous un peu fous, nous jouons ensemble un beau jeu passionnant, le jeu peut-être le plus sérieux de notre existence, puisque, dans ce jeu, ce que nous apprenons en commun, c'est le désir de vaincre ensemble notre solitude ⁴.

En écrivant son autobiographie, Gabrielle Roy s'est confiée à nous, nous a révélé quelques secrets la concernant. Elle a utilisé ce moyen pour vaincre sa solitude. Nous lecteurs, nous avons abandonné cette recherche d'un contenu «secret» pour nous attacher

⁴-Marc Gagné, *Visages de Gabrielle Roy*, p. 272.

maintenant à saisir tout ce qui est «visible» dans l'énonciation, l'autobiographie, par principe, disant tout et ne cachant rien puisque la narratrice existe vraiment dans la réalité et devient l'élément constituant d'une oeuvre «sérieuse».

CHAPITRE IV

DE *RUE DESCHAMBAULT* (HYPOTEXTE FICTIF)
À *LA DÉTRESSE ET L'ENCHANTEMENT* (HYPERTEXTE
AUTOBIOGRAPHIQUE), L'INTERTEXTUALITÉ RESTREINTE ET LE «JE»

L'autobiographie est orientée non pas vers le passé de l'histoire, au niveau du contenu, mais vers son propre avenir, grâce à l'idée fantastique d'un événement qui naîtrait de l'écriture, et ferait aboutir, au sein même de l'écriture, au réel (Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 287).

Comparer deux oeuvres d'un même auteur n'est déjà pas une mince tâche; comparer, comme ce sera le cas ici, un roman autobiographique, *Rue Deschambault*, et une autobiographie, *La détresse et l'enchantement*, est certes une entreprise délicate. Qui n'a pas succombé, en lisant *Rue Deschambault* puis *La détresse et l'enchantement* ou vice versa, à la tentation d'affirmer que Christine et Gabrielle Roy sont une seule et même personne? Tentation à laquelle il faut pourtant résister, si l'on veut s'en tenir à une lecture strictement textuelle des deux oeuvres, qu'on peut communément appeler «récits», parce que, dans les deux cas, une narratrice se raconte, dévoile son passé.

Je mettrai donc en parallèle le «je» du roman autobiographique et le «je» de l'autobiographie de Gabrielle Roy, afin de montrer l'écart qui sépare la fiction autobiographique de l'autobiographie et sa fiction, toutes deux exprimées par le «je». Les travaux de Käte Hamburger, Michel Butor et Emile Benveniste alimenteront ma réflexion, ceux-ci ayant abordé, selon des approches différentes, le «je» autobiographique.

Si l'on s'en tient à la théorie de Käte Hamburger, que je résume brièvement, on peut classer les romans dans les récits de fiction. Dans toute oeuvre de fiction, il y a un sujet d'énonciation et un sujet d'énoncé, c'est-à-dire un acte de narration. L'autobiographie, par contre, ne se classe pas dans les ouvrages de fiction parce que son sujet d'énonciation existe ou a existé dans la réalité. Entre les deux, le roman autobiographique est exclu du système de la fiction, même si son sujet d'énonciation est feint, non réel; seuls les récits à la troisième personne appartiennent à cette catégorie.

Rue Deschambault est un roman autobiographique écrit à la première personne et *La détresse et l'enchantement* est une autobiographie, le «je» de la narratrice étant celui de Gabrielle qui se raconte. Selon le générique, ai-je dit et constaté au deuxième chapitre, *Rue Deschambault* est un roman. Suivant la théorie de Hamburger, on peut donc le classer dans les récits de fiction, puisqu'il est narré à la première personne. La narratrice, Christine, raconte les événements de sa vie passée; le sujet de l'énonciation, c'est elle, Christine narrante; le sujet de l'énoncé, c'est le personnage dont on raconte l'enfance manitobaine jusqu'à l'âge adulte, au moment où il commence à enseigner. Dans *La détresse et l'enchantement*, Gabrielle Roy est une auteure-narratrice qui a vraiment existé dans la réalité. Si la fiction permet de reconnaître une oeuvre littéraire, *Rue Deschambault* en est une, mais pas *La détresse et l'enchantement*. Sauf que *Rue Deschambault* est exclu du système de la fiction, n'étant pas écrit à la troisième personne.

Pourtant, si Hamburger n'avait pas affirmé de façon aussi péremptoire que le roman autobiographique n'est pas une oeuvre de fiction, les six éléments communs à toute oeuvre de fiction et qu'elle a elle-même relevés m'auraient convaincue du contraire, pour ce qui est de *Rue Deschambault*.

D'abord, *Rue Deschambault* emploie le monologue intérieur et le style indirect libre.

Et je m'en allais me cacher dans un coin du jardin pour scruter ces paroles. Que pouvait-il donc y avoir de pire que la mort? J'aimais encore mieux garder Alicia malheureuse, je suppose, que de la voir mourir ¹?

Ensuite, *Rue Deschambault* emploie beaucoup de verbes décrivant des processus intérieurs:

J'inventais que nous étions morts, nous de la maison².

1- *Rue Deschambault*, p.171.

2- *Ibid.*, p.85.

Par ailleurs, *Rue Deschambault* combine des verbes de situation avec des énoncés portant sur un passé lointain et dont la date est indéterminée.

J'allais encore souvent dans mon grenier même quand je fus une élève studieuse, même quand je fus un peu plus âgée et au bord de ce qu'on appelle la jeunesse ³.

De plus, ce roman autobiographique utilise beaucoup le dialogue, comme en témoigne l'exemple suivant:

- Edouard, dit maman, avant de passer aux reproches mérités, laisse-moi t'exprimer au nom de tes soeurs, de ton frère Placide, les souhaits de leur coeur, toutes les bonnes amitiés dont je suis chargée pour toi...
- Comment! Tu as été courir jusque...
- Oui, Edouard, jusqu'à ton passé, jusqu'à ton enfance ⁴...

Rue Deschambault recourt aussi aux déictiques spatiaux et temporels:

Au bout de huit années, ils vinrent s'installer dans notre ville ou plutôt tout à côté, à Winnipeg ⁵.

3- *Rue Deschambault*, p. 243.

4- *Rue Deschambault*, p. 136-137.

5- *Rue Deschambault*, p. 187.

Enfin, *Rue Deschambault* utilise le passé simple dans sa fonction intemporelle:

Lorsqu'il fit construire la nôtre, mon père prit comme modèle la seule autre maison qui se trouvait alors dans cette petite rue Deschambault sans trottoir encore [...] ⁶.

Il en est de même pour *La détresse et l'enchantement* et les éléments identifiés par Hamburger. Ce récit, comme *Rue Deschambault*, emploie beaucoup de verbes décrivant des processus intérieurs:

Je crus que j'allais mourir d'émotion⁷.

La détresse et l'enchantement utilise aussi le monologue intérieur et le style indirect libre, comme en témoigne l'exemple suivant:

6- *Rue Deschambault*, p. 9.

7- *La détresse et l'enchantement*, p. 408.

Maintenant, pour retrouver le fil de mon histoire, il me faut retourner loin en arrière, avant les grands malheurs, au temps sans doute le plus abrité de ma vie, où je me trouvais pourtant des raisons de ne pas me croire heureuse, et m'apprêtais à tout quitter, m'entendant appeler jusqu'au fond de notre petite rue Deschambault par la pressante invitation de ces pays lointains qu'on nommait alors avec tant de respect les «vieux pays» ⁸.

De plus, l'autobiographie de Gabrielle Roy combine elle aussi des verbes de situation avec des énoncés portant sur un passé lointain et dont la date est indéterminée:

Par un matin de novembre, encore beau et tiède, je pris le train pour Chepstow ⁹.

La détresse et l'enchantement utilise beaucoup le dialogue:

- Ces petites routes-là, fit-elle, me déroutent.
- Elles m'ont toujours enchantée, dis-je, et c'est sans doute le diable qui vous y a poussée pour me faire plaisir ¹⁰.

8- *La détresse et l'enchantement*, p. 181.

9- *La détresse et l'enchantement*, p. 433.

10- *La détresse et l'enchantement*, p. 174.

Par ailleurs, *La détresse et l'enchantement* emploie des déictiques spatiaux et intemporels:

Au début de septembre, j'étais de retour à Saint-Boniface où j'avais pris chambre et pension pour quelques jours chez des demoiselles Muller, attendant maman qui devait m'y rejoindre ¹¹.

Enfin, *La détresse et l'enchantement* utilise le passé simple dans sa fonction intemporelle.

Elle me prit alors la main, me fit me relever et m'entraîna dans le grand jour qui tombait de la haute fenêtre ¹².

Hamburger affirme, on s'en souvient, que le véritable roman de fiction n'a aucun sujet d'énonciation, ni réel, ni feint. Le récit se raconterait de lui-même, sans l'intermédiaire d'un narrateur. Ambiguïté: *Rue Deschambault* n'est ni une oeuvre de fiction, pour la raison précédemment mentionnée, ni une oeuvre «sérieuse», selon la terminologie de Käte Hamburger, parce que son sujet d'énonciation n'existe pas dans la réalité:

¹¹- *La détresse et l'enchantement*, p. 231.

¹²- *La détresse et l'enchantement*, p. 215.

Notre expérience de lecture immédiate, naïve, de la plupart des romans à la première personne implique que l'on perçoit ce qui est narré comme quelque chose qui n'existe qu'en vertu de la narration, le Je-Narrateur lui-même est perçu comme une personne fictive, parlant d'autres personnes fictives¹³.

Après ces constatations, il est préférable de situer *Rue Deschambault* entre la fiction et la réalité.

La détresse et l'enchantement, par contre, qui ne serait même pas une oeuvre littéraire selon Hamburger, se classe parmi les discours dits sérieux, parce que connaissons son caractère autobiographique. Tout ce qui est raconté se vérifie dans la vie de Gabrielle Roy, si on exclut, bien sûr, la fiction sous-jacente à toute oeuvre, aussi autobiographique soit-elle; j'entends par là tous les «trous de mémoire» que Gabrielle Roy a dû combler en faisant appel à un peu d'imagination. Nul ne peut prétendre se rappeler sa vie dans les moindres détails et être capable de transposer ses émotions d'alors avec la même intensité au moment de l'écriture.

Passons maintenant à Michel Butor, critique attentif de la question du pronom. À la lumière de ses travaux, on pourrait tirer les conclusions suivantes: dans *Rue Deschambault* et *La détresse et l'enchantement*, Christine et Gabrielle Roy parlent d'elle-mêmes aux

13- *Logique des genres littéraires*, p. 291.

lecteurs; elles écrivent, chacune à sa façon, une autobiographie; leurs récits sont subjectifs, étant garants du point de vue de l'auteure, Gabrielle Roy dans les deux cas. Par contre, il faut bien faire la distinction entre l'auteure et la narratrice: dans le cas de *La détresse et l'enchantement*, Gabrielle Roy endosse ces deux rôles alors que, dans *Rue Deschambault*, elle n'assume que celui d'auteure, déléguant celui de narratrice à Christine; cependant, Christine est porteuse, en tant que narratrice, du point de vue de l'auteure, Gabrielle Roy. Même avec le plus grand souci de «romanesque» possible, Gabrielle Roy ne peut s'empêcher de mettre un peu d'elle-même dans le «je» de Christine, ce «je» que moi, en tant que lectrice, je m'approprie comme étant le mien pour faire aussi partie de l'histoire racontée. L'instant d'une lecture, je deviens Christine. Gabrielle Roy et Christine n'existent plus que dans un brouillard. Il n'y a que moi me lisant et m'étant approprié Christine. Je m'approprie ses pensées, ses actes, son écriture à cause, en particulier, de la technique du monologue intérieur, celle que l'auteure a utilisée pour faire oublier les deux temps de la narration.

Car le monologue intérieur est partie intégrante de *Rue Deschambault*: Je lis l'histoire déjà passée comme si je la vivais dans le moment présent. Christine donne ainsi davantage de crédibilité à son histoire. Ayant déjà vécu les événements qu'elle narre, elle ne les anticipe que par sa conscience. Elle n'en change pas le cours pour autant. Elle peut également se permettre de porter, sur ces événements passés, un regard mûri par l'expérience, sans que ce regard interfère avec le déroulement chronologique de l'aventure.

Mais nous, ensemble, nous avions chaud. Les deux petits répétèrent les mots de leur leçon. Tout près de nous, la tempête comme un enfant incompris pleurait et trépignait à la porte. Et je ne le savais pas tout à fait encore - nos joies mettent du temps parfois à nous rattraper - mais j'éprouvais un des bonheurs les plus rares de ma vie ¹⁴.

Il en va de même dans *La détresse et l'enchantement*. Gabrielle, auteure-narratrice, ayant affirmé ouvertement le caractère autobiographique de l'oeuvre, ne saurait se permettre de brouiller la réalité, de confondre l'ordre chronologique des événements. Par contre, par sa conscience, elle peut précéder les événements. Voilà toute la technique du monologue intérieur:

Quand donc ai-je pris conscience pour la première fois que j'étais, dans mon pays, d'une espèce destinée à être traitée en inférieure? Ce ne fut peut-être pas, malgré tout, au cours du trajet que nous avons tant de fois accompli, maman et moi [...] ¹⁵.

Dans les deux cas, celui du roman autobiographique et celui de l'autobiographie, Michel Butor définirait le «je» de la narration comme complexe. Dans *Rue Deschambault*, notamment, le «je» de Christine est

14- *Rue Deschambault*, p. 293.

15- *La détresse et l'enchantement*, p. 11.

un «je», le sien, mais il est aussi un «elle» puisque ce «je», sur papier, lui échappe, devient altérité, Christine ayant déjà vécu ce que la narratrice raconte et est impuissante à donc changer. Elle peut même se lire comme une étrangère. Elle est à la fois «je» d'énonciation (narratrice) et «je» d'énoncé (personnage) ou sa propre narration. Dans *La détresse et l'enchantement*, même si l'idée est plus difficile à assimiler, le «je» de la narration, celui de Gabrielle, est aussi un «elle», celui d'un personnage de papier, même si on sait que Gabrielle Roy a réellement existé dans la réalité, contrairement à Christine.

Si, dans les deux oeuvres, le «je» de la narration met en relation le personnage «je» avec lui-même dans un monologue intérieur constant:

Ainsi, j'ai eu l'idée d'écrire. Quoi et pourquoi, je n'en savais rien. J'écrirais ¹⁶.

Je revins de mon curieux voyage dans le passé à la recherche d'une heure peut-être malgré tout heureuse dans la vie de mon père ¹⁷.

il le met aussi en relation avec d'autres personnages.

16- *Rue Deschambault*, p. 244.

17- *La détresse et l'enchantement*, p. 245.

Ma mère, un soir, vint me trouver dans cette pièce basse de plafond d'où je ne descendais plus ¹⁸.

De plus en plus, tout devait reposer sur les seules épaules de maman.
Du haut de l'estrade, je la cherchai longuement des yeux parmi la foule ¹⁹.

De ces invariants pronominaux, Gabrielle Roy a fait un usage qui devient un indice important de l'intertextualité. Les variantes, qui viennent se greffer autour de l'usage de ces invariants, dans l'un ou l'autre cas cité, font dévoiler au roman son caractère autobiographique et à l'autobiographie son caractère fictif. Car l'autobiographie est bien un récit, et qui dit récit dit «fiction». Ne serait-ce qu'à cause des trous de mémoire et non-dits dont il a déjà été question.

Tournons-nous maintenant du côté de Benveniste. Le «je» étant, selon ce dernier, la personne qui parle, c'est la narratrice Christine qui assume ce rôle dans *Rue Deschambault* et Gabrielle Roy dans *La détresse et l'enchantement*. Dès le début de ces deux oeuvres, la narratrice prend la place qui lui revient de droit.

Benveniste affirme que le «je» renvoie à un être unique, qui a sa référence propre. Dans *Rue Deschambault*, le «je» renvoie à Christine,

18- *Rue Deschambault*, p. 245.

19- *La détresse et l'enchantement*, p. 79.

la dernière-née d'une famille canadienne-française qui demeurait dans la rue Deschambault à Saint-Boniface au Manitoba. Dans *La détresse et l'enchantement*, le «je» renvoie aussi à Gabrielle Roy, la dernière-née d'une famille canadienne-française qui demeurait également dans la rue Deschambault à Saint-Boniface au Manitoba. Un rapprochement s'établit et je suis d'ores et déjà tentée d'établir lien intertextuel entre les deux «je», entre les deux récits.

Christine et Gabrielle Roy ont ceci en commun qu'elles prennent le plume pour raconter l'itinéraire qui les a menées à l'écriture, cette écriture qui se veut révélatrice de leur «je» commun, sujet à l'interprétation lectorale.

Hamburger, Butor et Benveniste, par leurs approches différentes et pourtant très semblables sur les pronoms personnels dans le roman, font ressortir des traits importants du pronom «je», lequel revêt un caractère autobiographique dans la grande majorité des cas.

Dans *Rue Deschambault* et *La détresse et l'enchantement*, cet aspect autobiographique prend d'autant plus d'ampleur qu'il est fictif dans le premier cas et réel pour le second. Pourtant, si je m'attarde au tissu textuel des deux oeuvres, et c'est là que la notion d'intertextualité restreinte intervient, il y a peu de différences spécifiques: la narratrice fictive et la narratrice «réelle» racontent des histoires qui se recoupent, l'autobiographie renvoyant même au texte de fiction pour éviter la répétition; de plus, elles ont tendance à les raconter selon des procédés narratifs semblables.

L'intertextualité a un côté objectif non négligeable qui permet de comparer les structures internes des oeuvres, le matériau textuel proprement dit, ce qui concerne l'invariant et les variantes. Dans *Rue Deschambault* et dans *La détresse et l'enchantement*, si je néglige la similitude entre les vies des deux narratrices, je relève certains invariants déjà identifiés dans le tissu textuel: le «je» de la narration, le récit au passé en prose, la vie d'une personne narrée, le désir d'écrire de la narratrice, le métier d'institutrice qu'elle a occupé, la pauvreté matérielle, le désir de voyager, l'attachement à la famille. Les variantes (identité ou non de la narratrice et de l'auteure, référence à des événements ayant eu lieu dans la «vraie vie») qui viennent se greffer à ces invariants dans l'un et l'autre livre déterminent le caractère autobiographique réel ou autobiographique fictif.

L'intertextualité, chez Gabrielle Roy, se manifeste par des allusions, des citations, des renvois même. L'auteure réutilise son matériau textuel en l'adaptant à son autobiographie. Pourquoi a-t-elle écrit le roman autobiographique avant l'autobiographie? Voilà la véritable question.

Tiraillés entre des sentiments contradictoires, les lecteurs de Gabrielle Roy se questionnent sur le «réalisme» du roman à narratrice fictive et sur la «fiction» de l'autobiographie. Dans *Rue Deschambault*, par exemple, Gabrielle Roy fait référence à des lieux réels et à des événements ayant vraiment eu cours, ce que le lecteur peut aisément savoir sans même avoir lu *La détresse et l'enchantement*. Une fois le

caractère fictif de Christine reconnu par l'instance lectorale, bien des événements du roman sont à la fois vivement ressentis comme possédant une sorte de réalité qui leur est propre et qui permet à tout lecteur de s'associer, souvent sans réserve, aux aventures et réflexions des personnages, ce que la bonne fiction réussit.

Or Gabrielle Roy, en s'appuyant sur ses oeuvres de fiction pour cautionner des propos «réalistes» de son autobiographie ne peut que faire adopter à ses lecteurs une position qui tend à soutenir que nulle véritable différence ontologique ne sépare la fiction des descriptions non fictives de l'univers. Les auteurs et lecteurs qui adoptent ce point de vue font preuve d'une confiance généreuse dans les oeuvres fictives, lesquelles obéissent à leurs propres conventions, la vérité vérifiable dans le réel n'étant pas l'une de celles-ci.

Si je dis: «Christine habitait à Saint-Boniface», ai-je tort ou raison? J'ai raison et tort à la fois car Christine habitait bien à cet endroit dans le roman, mais Christine est un personnage fictif... Il n'est pas toujours simple de délimiter le territoire fictionnel et le territoire réel. Mais moi, en tant que lectrice, je lis toujours de la fiction, qu'il s'agisse de *Rue Deschambault* ou de *La détresse et l'enchantement*.

Avec son «je» narrateur, Gabrielle m'entraîne dans des voyages que je fais avec elle de façon purement symbolique. Alors, je m'interroge sur ma capacité, en tant que lectrice, à séparer le monde imaginaire du monde réel. Je me demande également si Gabrielle elle-

même le savait. Tout réside, semble-t-il, dans la faire-semblance du narrateur. Dans *Rue Deschambault*, Gabrielle Roy fait semblant d'être une narratrice, Christine, et raconte une histoire fictive fondée sur la réalité. Dans *La détresse et l'enchantement*, Gabrielle Roy ne fait plus semblant. C'est vraiment elle qui a vécu les histoires narrées dans son récit. Pourtant, certains événements racontés dans les deux oeuvres coïncident, à tel point que Gabrielle Roy ne fait que les mentionner et renvoyer à *Rue Deschambault* pour éviter de répéter les mêmes événements. Elle corrobore, en régime autobiographique, des propos qu'elle présentait jadis comme fictifs. Serait-ce à dire que la fiction est plus vraie que la vérité même? Et que le «propos réaliste» ne serait que l'imitation du discours fictif?

Car, pour semer davantage le doute dans la conscience lectorale, *Rue Deschambault* contient ce passage, en son paratexte: «Certaines circonstances de ce récit ont été prises dans la réalité, mais les personnages et presque tout ce qui leur arrive sont jeux de l'imagination». Certaines circonstances (donc pas toutes) ont été inspirées par des faits réels mais les personnages (Christine et compagnie) et presque tout ce qui leur arrive (l'auteure s'est donc réservé une marge de manoeuvre) sont jeux de l'imagination. Cette phrase en apparence banale, utilisée fréquemment et sous diverses formes au début de bien des romans, revêt ici un sens tout à fait particulier. Gabrielle Roy a véritablement joué avec son imagination. Elle a choisi de jouer de la fiction et de la réalité; la première empiétant peut-être sur la deuxième dans *Rue Deschambault* (ou n'est-ce qu'un leurre, l'avertissement servant de dénégation?),

Gabrielle a choisi de lui conférer le statut de roman, d'oeuvre fictive. Et pour ne pas déroger de cette résolution, elle s'est refusée à mettre le chapeau de Christine.

Cela jusqu'au jour où elle s'est décidée à écrire son autobiographie, oeuvre ultime devenant l'hypertexte réaliste de bien des ouvrages de fiction, dont *Rue Deschambault*, hypotexte fictif parmi d'autres. Ce cheminement d'écrivaine n'a, en soi, rien de surprenant ou de bizarre. Bien des auteurs écrivent leur autobiographie vers la fin de leur vie. Ce qui frappe, chez Gabrielle Roy, c'est cette impression persistante en nous, lecteurs assidus, de relire le même, de pouvoir deviner les événements à venir et de constater qu'ils arrivent. Comme si Gabrielle Roy s'était servi de la fiction comme pré-texte pour atteindre à l'autobiographie.

Et si on se fie à tout ce qui a été constaté dans ce mémoire, ce cheminement ne surprend tout de même pas. Écrire une autobiographie, c'est effectuer un retour aux origines de soi-même, revenir à la source, se dévoiler au grand jour.

Une telle souffrance intérieure, une telle détresse appellent la parole, l'écriture. Cet exorcisme, Gabrielle Roy le recherchait et le fuyait à la fois. Elle aura retardé l'échéance autobiographique jusqu'à la veille de sa mort; elle aura attendu jusque-là avant d'écrire qui elle était. En attendant, elle comblait, par la fiction, ce besoin d'écrire, de se dire et de dire les siens.

Le texte de départ et le texte d'arrivée sont liés par des rapports de parenté indiscutables comme je l'ai constaté précédemment. Le texte d'arrivée (l'autobiographie) évoque souvent le texte de départ. Disséminé dans le texte même de l'autobiographie, *Rue Deschambault*, dans sa manière et son contenu, demeure fortement reconnaissable même s'il est transformé en récit du réel. Pourtant, *Rue Deschambault* n'est plus *Rue Deschambault* dans *La détresse et l'enchantement*. Il est transfiguré par son hypertexte. J'en viens même à douter de sa pureté «fictive». Si *La détresse et l'enchantement* ne se conçoit pas sans *Rue Deschambault*, l'inverse est également vrai.

L'hypotexte et l'hypertexte existent en contiguïté. J'interprète maintenant *Rue Deschambault* différemment parce que je viens de lire *La détresse et l'enchantement*. En faisant référence à *Rue Deschambault* dans le coeur même de son autobiographie, Gabrielle Roy a modifié la lecture que je peux faire des deux textes. Ce qui m'amène à me poser la question de la hiérarchie des textes. *Rue Deschambault* est-il bien l'hypotexte parce qu'il a été écrit avant *La détresse et l'enchantement*, qui, par ailleurs, reprend certains de ses éléments, et sur un mode narratif apparenté en plus? Gabrielle Roy a certes transformé son texte de départ, texte de fiction, en autobiographie, texte «réaliste». Mais c'est elle-même qui, dans le texte même de son autobiographie, fait allusion à ses oeuvres fictives pour n'avoir pas à récrire tel ou tel événement; ce n'est pas le lecteur qui saute aux conclusions le premier; c'est Gabrielle Roy qui établit les rapprochements.

Bien sûr, *Rue Deschambault* (1955) a été écrit avant *La détresse et l'enchantement* (1983); *La détresse et l'enchantement*, en ce sens, provient de *Rue Deschambault*. Pourtant, quelque chose accroche. Car ce que raconte *Rue Deschambault* et que reprend *La détresse et l'enchantement* est aussi antérieur à l'écriture de *Rue Deschambault*: la réalité a précédé sa mise en fiction. Et cette réalité est double: celle, matérielle et historique des lieux et événements décrits, celle aussi de l'inconscient à l'oeuvre dans le texte qui s'écrit avant même que celui-ci ne prenne sa forme définitive. Je veux laisser entendre ici que *Rue Deschambault*, hypotexte parce que texte écrit avant un autre qui le reprend en partie et le transforme, serait peut-être aussi un hypertexte qui s'ignore. Gabrielle Roy, à mon avis, avait l'intention d'écrire son autobiographie bien avant d'écrire *Rue Deschambault*: au lieu d'écrire une autobiographie qui serait à l'image de son roman autobiographique, elle a plutôt écrit un roman autobiographique à l'image de l'autobiographie qu'elle voulait écrire plus tard.

Gérard Genette, je l'ai déjà dit, affirme que l'hypertexte est presque toujours fictionnel et qu'il dérive d'un autre texte de fiction. Dans le cas qui m'intéresse, *Rue Deschambault* / *La détresse et l'enchantement*, l'hypertexte est non fictionnel, l'autobiographie étant un genre «réaliste». Mais j'ai déjà dit aussi que l'autobiographie se constitue par un récit, et que là où il y a récit, il y a nécessairement fiction.

Gabrielle Roy, néanmoins, fait exception à la règle. Elle s'est permis un écart qui donne à son parcours un cachet particulier.

L'autobiographie apparaît non plus seulement comme le texte second en regard de tous les textes fictifs antérieurs qu'elle a écrits, mais comme l'oeuvre finale qui les reprend et en réalise enfin le désir originel.

Le besoin d'écrire a donc beaucoup travaillé dans l'écriture de Gabrielle Roy. Comme cela a été mentionné précédemment, Christine/Gabrielle voulait s'arracher à la vie de misère qui était le lot des siens depuis des générations. Ce désir est ancré en elle dès sa plus tendre enfance, alors qu'elle rêve de partir/rester. L'étranger est plus attirant que la routine et une vie sans histoire; mais elle veut aussi rester, c'est-à-dire s'assurer que la mémoire des origines se perpétue. Ce désir de Christine/Gabrielle est à la base même de toute son écriture, depuis *Rue Deschambault* jusqu'à son autobiographie. Dans l'un et l'autre livre, nous retrouvons des passages à peu près similaires. Les deux extraits sont révélateurs du désir de voyager de la narratrice.

Je sommeillais d'un rêve à l'autre; parfois, j'emportais dans mon rêve inconscient le tissu fin et léger des rêves éveillés, et de même le rêve du fond marin me suivait au réveil et se mêlait aux nouveaux voyages que j'allais faire ²⁰.

20- *Rue Deschambault*, p. 85.

-Dédette, l'appelai-je à mon tour comme de loin, je ne sais vraiment plus que faire. Tous me désapprouvent de vouloir partir... Pourtant!... pourtant!... Il me semble qu'il y va de ma vie ²¹.

En passant de l'écriture de la fiction à l'autobiographie, Gabrielle Roy est demeurée fidèle à ce désir. Car partir et rester tout à la fois, cela revient aussi à réaliser en soi l'unité tant recherchée. Si elle a écrit *Rue Deschambault* avant *La détresse et l'enchantement*, c'est parce qu'elle se sentait encore trop proche des événements qu'elle racontait pour vouloir trop s'impliquer en donnant son nom à la narratrice. Mais quand elle se met à l'écriture de *La détresse et l'enchantement*, du temps a passé et la censure est levée.

21- *La détresse et l'enchantement*, p. 215.

CONCLUSION

Comme ce mémoire m'a permis de le constater, le «je» autobiographique est éminemment présent dans l'oeuvre de Gabrielle Roy; non seulement à l'intérieur de l'autobiographie, mais aussi dans la majeure partie de son oeuvre, celle consacrée au cycle manitobain. C'est d'ailleurs ce qui frappe le lecteur quand il entreprend de suivre le cheminement de l'écrivaine: au fur et à mesure qu'il lit les textes de Gabrielle Roy, il se rend compte que son «je» assume différentes identités qui entretiennent des airs de parenté.

Si le «je» autobiographique retient autant l'attention, c'est qu'il est possible de l'endosser tout naturellement, en se mettant dans la peau de la narratrice comme si on vivait soi-même les événements. Ce mémoire s'est d'abord intéressé au roman autobiographique, *Rue Deschambault*, dans lequel évolue Christine, la narratrice. Ensuite, il s'est tourné du côté de *La détresse et l'enchantement*. Enfin, il a comparé les deux textes, les a opposés. D'un hypotexte fictif à un hypertexte «réaliste», de *Rue Deschambault* à *La détresse et l'enchantement*, j'ai parcouru le même chemin que Gabrielle Roy, dans le même sens qu'elle, pour m'apercevoir, en bout de route, que le texte qui a été écrit en premier n'est pas nécessairement le texte premier.

Gabrielle Roy a joué de l'ambiguïté du «je» tout au long de son oeuvre. Son matériau premier n'est-il pas la conscience elle-même? Si Gabrielle Roy et Christine sont des entités différentes, une même conscience les habite. Jacques Poulin, grand admirateur de l'oeuvre de Gabrielle Roy à laquelle il fait souvent allusion à l'intérieur de ses propres romans, écrit dans *Le vieux chagrin*:

Je m'arrêtai un instant à la boîte aux lettres. De toute évidence, il n'y avait pas de courrier, le drapeau blanc n'était pas levé, mais je m'approchai quand même pour regarder dans la boîte, car j'avais besoin de souffler un peu. Je vis que le fond de la boîte était couvert de brindilles et de mousse, et cela me remit brusquement en mémoire une petite histoire que Gabrielle Roy m'avait racontée.

Gabrielle Roy passait tous ses étés à Petite-Rivière-Saint-François, au bord du fleuve, dans un chalet accroché au flanc d'une colline. Elle avait l'habitude de sortir sur la galerie du chalet, le matin, pour se brosser les cheveux; avant de rentrer, elle nettoyait sa brosse, laissait ses cheveux partir au vent. Elle avait remarqué les allées et venues d'un merle qui avait l'air de nicher dans un buisson au fond du jardin puisqu'elle s'était habituée à sa présence. Mais en septembre, après la migration des oiseaux vers le Sud, elle avait découvert, en s'approchant du buisson, que le merle avait tapissé son nid avec les cheveux qu'elle avait perdus au cours de l'été ¹.

1- Jacques Poulin, *Le vieux chagrin*, p. 146-147.

Les cheveux de Gabrielle Roy, qui ramènent à ceux de Christine (*Rue Deschambault*, p. 240); les cheveux qu'elle a peignés et brossés puis jetés à tout vent en écrivant des romans autobiographiques n'ont-ils pas servi à tapisser ce nid autobiographique qui l'attendait à la fin de son histoire d'écrivaine? Le merle qui va et vient pour s'approprier ses cheveux, ne serait-il pas le désir qui précède *Rue Deschambault*, qui, à son tour, précède *La détresse et l'enchantement* ?

Que de questions à résoudre! À défaut de trouver des réponses satisfaisantes, il faut formuler des hypothèses et tenter de trouver des solutions aux problèmes qui tracassent tous les lecteurs de Gabrielle Roy. C'est ce que j'ai tenté de faire tout au long de ce mémoire mais, comme je l'avais mentionné au début, plusieurs questions restent malheureusement en suspens. Je crois que Gabrielle Roy aurait été satisfaite de cela puisqu'elle s'est toujours montrée très réservée lorsqu'on la questionnait sur sa vie privée.

Gabrielle Roy a su exploiter l'autobiographie sur deux modes: fictif et réaliste. À travers Christine et Gabrielle Roy, nous avons pu visiter l'univers de l'auteure en prenant connaissance de quelques moments importants de sa vie. Comme quelques événements narrés dans l'un et l'autre livre coïncidaient, il importait d'utiliser la notion d'intertextualité pour les confronter, les comparer. Gabrielle Roy, comme elle a écrit ses romans avant l'autobiographie, nous a fait aussi travailler les notions d'hypotexte et d'hypertexte. J'ai réalisé que Gabrielle Roy avait besoin d'écrire de la fiction avant d'entreprendre son autobiographie. La fiction n'engage pas autant que la vérité exigée

par l'autobiographie. À la toute fin de sa vie, le moment était venu pour elle de proclamer que ses romans n'étaient pas aussi fictifs qu'on aurait pu le croire alors que toute sa vie, elle s'est évertuée à nous dire le contraire.

Comme Christine, Gabrielle Roy a fait parcourir l'espace à son âme voyageuse en utilisant la plume et la page en guise de moyen de locomotion et les étapes de sa vie comme repères du parcours. Elle a entrepris un long voyage pour s'apercevoir, au bout de la route, qu'elle n'avait fait que tourner en rond autour d'elle-même pour revenir tout au début de son parcours et même bien avant ce début, alors que le goût de voyager n'était pas encore identifié. Boucle bouclée. Maintenant, elle peut se laisser choir sur le seuil.

BIBLIOGRAPHIE

L'OEUVRE DE GABRIELLE ROY

Rue Deschambault. [1955]. Montréal, Stanké, Coll. "Québec, 10/10", 1980. 303 p.

La détresse et l'enchantement. Montréal, Boréal compact, 1988. 505 p.

Bonheur d'occasion. [1945]. Montréal, Stanké, 1977. 396 p.

La Petite Poule d'Eau. [1950]. Montréal, Stanké, 1980. 292 p.

Alexandre Chenevert. [1954]. Montréal, Stanké, 1979. 373 p.

La montagne secrète. [1955]. Montréal, Beauchemin, 1961. 222 p.

La route d'Altamont. Montréal, HMH, 1966. 261 p.

La rivière sans repos. Montréal, Beauchemin, 1970. 315 p.

Cet été qui chantait. [1972]. Montréal, Stanké, 1979. 203 p.

Un jardin au bout du monde et autres nouvelles. Montréal, Beauchemin, 1975. 217 p.

Ma vache Bossie. Montréal, Leméac, 1976. 45 p.

Ces enfants de ma vie. Montréal, Stanké, 1977. 227 p.

Fragiles lumières de la terre. Écrits divers (1942-1970).
Montréal, Éditions Quinze, 1978. 240 p.

Ma chère petite soeur. Lettres à Bernadette, (1943-1970).
Montréal, Boréal, 1988. 259 p.

Cette liste contient les principaux titres de l'oeuvre de Gabrielle Roy que j'ai eu le bonheur de côtoyer lors de mes recherches. Elle n'est pas complète.

OUVRAGES CONSACRÉS EN TOUT OU EN PARTIE À GABRIELLE ROY

BESSETTE, Gérard. *Une littérature en ébullition.* Montréal, Éditions du Jour, 1968. 315 p.

----- . *Trois romanciers québécois.* Montréal, Éditions du Jour, 1973. 240 p.

BROCHU, André. *La visée critique: Essais autobiographiques et littéraires.* Montréal, Boréal, 1988. 249 p.

----- . *L'instance critique.* Montréal, Leméac, 1974. 376 p.

GAGNÉ, Marc. *Visages de Gabrielle Roy, l'oeuvre et l'écrivain*, suivi de *Jeux du romancier et des lecteurs* (extraits par Gabrielle Roy). Montréal, Beauchemin, 1973. 327 p.

GENUIST, Monique. *La création romanesque chez Gabrielle Roy*. Montréal, Cercle du livre de France, 1966. 174 p.

HESSE, M.G. *Gabrielle Roy par elle-même*. Montréal, Stanké, 1985. 179 p.

HUGHES, Terrance. *Gabrielle Roy et Margaret Laurence: deux chemins, une recherche*. Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1983. 191 p.

RICARD, François. *Gabrielle Roy*. Montréal, Fides, 1975. 191 p.

SAMSON, Jean-Noël. *Gabrielle Roy*. Montréal, Fides, 1967. 90 p.

SAINT-PIERRE, Annette. *Gabrielle Roy sous le signe du rêve*. Saint-Boniface, Éditions du Blé, 1975. 137 p.

HARVEY, Carol J. *Le cycle manitobain de Gabrielle Roy*. Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 1993. 273 p.

ÉTUDES SUR L'AUTOBIOGRAPHIE ET OUVRAGES GÉNÉRAUX

BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre*. Paris, Seuil, 1980. 377 p.

BELLEAU, André. *Le romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*. Sillery, Presses de l'Université du Québec, 1980, 155 p.

BELLEMIN-NOËL, Jean. «Au bal masqué des mots (dans les marges de *Palimpsestes*) », *Urgences* 25, octobre 1989, p. 12-21.

BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris, Gallimard, 1966.

BÉRUBÉ, Renald et André Gervais. *Petit glossaire des termes en «textes»*, *Urgences* 19, janvier 1988.

BUTOR, Michel. «L'usage des pronoms personnels dans le roman», dans *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1969. p.

DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil, 1977. 232 p.

HAMBURGER, Käte. *La logique des genres littéraires*. Paris, Seuil, 1986.

HÉBERT, Pierre. *Le journal intime au Québec*. Montréal, Fides, 1988.
209 p.

LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil,
1975. 354 p.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris, Éditions sociales, 1982.
298 p.

VAN ROEY-ROUX, Françoise. *La littérature intime au Québec*, Montréal,
Boréal, 1988. 254 p.

VITOUX, Pierre. «Notes sur la focalisation dans le roman
autobiographique», *Études littéraires*, vol. 17, no 2, automne
1984, p. 261-272.

AUTRES

AQUIN, Hubert. *Neige noire*. Montréal, La Presse, 1974. 254 p.

DOUBROVSKY, Serge. *Le livre brisé*. Paris, Grasset & Fasquelle, 1989.
416 p.

POULIN, Jacques. *Le vieux chagrin*. Montréal, Leméac, 1989. 155 p.